

J. C. LOBE

Lehrbuch der Komposition







Lehrbuch

der

musikalischen Komposition.

Vierter Band.

Lehrbuch
der
musikalischen Komposition

von

J. C. Lobe,
Professor.

Vierter und letzter Band.

Die Oper.

Zweite Auflage

neu bearbeitet von

Hermann Kretzschmar.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1887.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Der Antheil, welchen der unterzeichnete Herausgeber an dieser zweiten Auflage hat, wird sich für diejenigen leicht ersehen lassen, welche die Güte haben wollen, dieselbe mit der ersten zu vergleichen.

Im Wesentlichen an die von Lobe selbst gegebenen Grundlagen des Werkes gebunden, habe ich mein Bestreben bei der Umarbeitung namentlich auf zwei Punkte gerichtet: durch neue Beispiele und Verweise den historischen Horizont des Buches zu erweitern und die dramatische Natur der Oper zur Geltung zu bringen.

Rostock, 1886.

Hermann Kretzschmar.



Inhaltsangabe.



Vorwort.

Talent vorausgesetzt, hängt das Gefallen oder Nichtgefallen der Kunstwerke von den richtigen oder falschen Grundsätzen ab, von denen sich der Schaffende bei seinen Arbeiten führen lässt. Eine einzige falsche Ansicht reicht oft hin, ein verfehltes Produkt hervorzutreiben. So z. B. im Drama die von den Alten überkommene Idee der Schicksalstragödie. Müllner's Schuld, Grillparzer's Ahnfrau, Houwald's Trauerspiele geben Zeugniss davon. Die Verfasser hatten bedeutendes Talent, ihre Werke enthalten grosse poetische Schönheiten, aber diese Werke starben bald dahin, weil sie von einer kranken Idee geboren waren.

Und wie dem ganzen Kunstwerk ein trügerisches Grundprinzip den Tod bringt, müssen auch einzelne falsche Richtungen eine im Uebrigen gesunde Produktion ankränkeln. Die Neigung Spohr's z. B. zu künstlichen, namentlich enharmonischen Ausweichungen machte seine Opern monoton.

Umgekehrt kann eine erlangte bessere Einsicht den Künstler zu besseren Schöpfungen erheben; dies beweisen die späteren Werke Gluck's.

Was kann demnach wichtiger für den angehenden Opernkomponisten sein, als in den Besitz der Gesetze zu gelangen, die richtig ausgeübt, den Erfolg seiner Arbeiten befördern?

Ein Theil dieser Gesetze beruht auf der Persönlichkeit und der Gesammtbildung des Künstlers, ein anderer Theil ist technischer Natur und lehrbar. Diesen zweiten Theil machen wir hier, an der Hand von Beispielen vorzüglicher Opernkomponisten, Mozart's vornehmlich, zum Gegenstand der Darstellung.

Eine Oper besteht aus Akten, der Akt aus Scenen und die Scene zerfällt wieder in kleinere Unterabtheilungen verschiedener Art. Bevor der Komponist an die musikalische Behandlung dieser Theile einer Oper herantritt, hat er sich zweier Vorbedingungen zu versichern. Er muss die musikalische Deklamation beherrschen und er muss sein Textbuch einer strengen Prüfung darauf hin unterziehen, ob dasselbe den dramatischen und gleicherweise auch den musikalischen Anforderungen an eine gute Oper entspricht.

Wir beginnen unsern Kursus im Folgenden zunächst mit einer Untersuchung über den Operntext.

Erstes Kapitel.

Einige Bemerkungen über Operntexte.

Nach den Motiven, welche bei ihrer Entstehung leitend waren und nach ihrer ganzen Geschichte ist die Oper in erster Linie eine dramatische Kunstgattung und erst in zweiter eine musikalische. Ein guter Text ist daher die erste Voraussetzung für die Wirkung einer Oper. Zu allen Zeiten, von B. Ferrari bis auf R. Wagner, sind die Komponisten nicht selten gewesen, welche ihre Texte selbst dichteten. Doch ist diese Fähigkeit nicht eine unerlässliche Bedingung. Was wir aber von einem Opernkomponisten verlangen müssen, ist, dass er im Stande sei, eine Handlung zu erfinden und im einfachen Umrisse zu entwickeln, einen dramatischen Vorgang, soweit er sich in den Rahmen einer Scene drängen lässt, aus dem Stegreif zu improvisiren und vor Allem einen ihm vorgelegten kunstgerechten Operntext zu beurtheilen.

Man verlangt von einem Operntext, wie von jedem dramatischen Werke, dass er interessant sei.

Allein was das Interesse des Dramas überhaupt und das eines Opernlibrettos insbesondere ausmacht, scheint Wenigen klar zu sein, sonst könnten nicht immer noch so viele verunglückte Produktionen auf den Bühnen erscheinen, derer nicht zu gedenken, die als ganz verfehlt und unbrauchbar gar nicht zur Aufführung gelangen.

Worin besteht das dramatische Interesse?

In der Darstellung bedeutender Menschenschicksale, die unsre Theilnahme zu erregen und zu fesseln vermögen.

Alle Menschen, die wir im Leben kennen lernen, alle Ereignisse und Handlungen, die in der Wirklichkeit an uns vorüberziehen, erwerben entweder unsre Sympathie oder Antipathie, oder lassen uns gleichgültig. Menschen und Ereignisse der letztern Art gehen natürlich das Drama nichts an, denn nicht durch das Gleichgültige wird das Interesse hervorgerufen, sondern durch Erscheinungen, die Zuneigung und Abneigung erwecken. »Es ist nichts was Liebe, nichts was Abscheu einflösst«, tadelt Börne an einem Stück, und zeigt damit auf die Hauptklippe, an welcher so viele dramatische Werke scheitern.

Die Handlungen und Schicksale der Menschen, welche Sympathie und Antipathie einflössen können, sind mannigfacher Art, in ihren Grunderscheinungen aber sehr einfach alle unter drei Hauptgesichtspunkte zu fassen. Der Mensch geräth nämlich:

1) Aus Glück in Unglück.
2) Aus Unglück in Glück.
3) Aus Glück in Unglück und wieder zurück in Glück.

In der dramatischen Nachahmung der Menschenschicksale entsteht aus der ersten Art die Tragödie, aus der zweiten und dritten das Schau- und Lustspiel.

Wie aber auch das Streben der auftretenden Personen beschaffen sein möge, dramatisch interessant wird es nur dann, wenn sich demselben Hindernisse entgegenstellen, und diese Hindernisse gegen das Glück zuletzt überwunden werden, im Trauerspiel durch den Tod, der von allen Leiden erlöst, im Schau- und Lustspiel durch Erreichung des Erstrebten.

Hiermit ergeben sich die drei Hauptbedingungen aller dramatischen Pläne:

a) Glücksziel; b) Hinderniss; c) Beseitigung desselben.

Das erste ist Sache der Exposition, Ankündigung des Glücksstrebens; das Hinderniss wird Verwicklung oder Knoten, auch Konflikt genannt; die Beseitigung desselben heisst Auflösung.

Um zunächst vom Glücksziel zu reden, welches die Exposition auseinandersetzt, so wird selbstverständlich das Interesse daran um so stärker erregt, je bedeutender jenes erscheint.

Das Bedeutende aber ist sehr relativ.

Wenn Gustav Wasa als armer und verfehmter Edelmann in sein Vaterland zurückkehrt, um sich den ihm gebührenden Thron zu erobern, so ist das ein Ziel, welches Jedermann für ein grosses und bedeutendes erkennt.

Wenn dagegen ein armer Handwerksbursche aus der Fremde heimkehrt, und sein Erbe, eine kleine Hütte, die ihm während seiner Abwesenheit von anderer Hand entrissen worden, wieder zu gewinnen sucht, so ist dies in den Augen der Reichen ein geringfügiges Unternehmen (Glücksziel), für jenen Armen aber eben so wichtig als Wasa's Trachten nach der Krone.

Es folgt hieraus, dass es bei dramatischen Darstellungen nicht auf die Grösse und Bedeutung des zu erstrebenden Gegenstandes, auf die Schätzung des Werthes desselben nach den gewöhnlichen Begriffen der Welt ankommt, sondern ob er in den Augen der bezüglichen Person Werth und Wichtigkeit hat, wie bedeutend gerade für das Glück der handelnden Person das erstrebte Gut ist. Wie wir heute das Streben Gustav Wasa's nach dem Throne mit dem lebhaftesten Wunsche des Gelingens begleiten, so morgen den Versuch des armen Handwerksburschen, wieder in den Besitz seines kleinen Eigenthums zu gelangen.

Ebenso relativ, wie mit dem Interesse für das Glücksziel der dramatischen Personen, verhält es sich mit dem entgegentretenden Hinderniss.

Für einen Mann, dem die toddrohenden Verfolger auf den Fersen folgen, ist ein breiter und tiefer Abgrund, vor dem er sich plötzlich in der Flucht aufgehalten sieht, ein furchtbares Hinderniss, ein blosser Graben gar keins. Dagegen würde ein Knabe, der, von bösen Buben verfolgt, an letzterem ankäme, dieses Hinderniss eben so unüberwindlich und schrecklich finden, als jener Mann den Abgrund, und so in beiden Fällen der Zuschauer. In jenem versetzt man sich in die Lage des Mannes, in diesem in die Lage des Knaben.

Anmerkung. So einfach und natürlich diese Forderungen für das Glücksziel wie für das Hinderniss sind, so oft werden sie von dramatischen Dichtern aus den Augen gelassen. In Stücken, die wenig oder kein Interesse erregen, wird man meist finden, dass entweder das Ziel nicht wichtig ist, oder das Hinderniss nicht erheblich genug dargestellt, oft gegen beide Erfordernisse zugleich gefehlt worden ist.

Wie die Glücksziele der Menschen unendlich mannigfaltig und verschieden sein können, so auch die Hindernisse. Doch sind auch diese wieder auf wenige Grunderscheinungen zurückzuführen. Sie können z. B. aus äusseren Naturereignissen entstehen. So im Tell, als Baumgarten, von den Reitern des Landvogts verfolgt, auf die Scene stürzt, seine einzige Rettung jenseits des See's sieht, dieser aber so stürmisch ist, dass Niemand den Unglücklichen übersetzen will.

Eine zweite Art von Hinderniss wird durch entgegenwirkende Personen bereitet. Dem Streben Wallenstein's z.B. treten der ältere Piccolomini und Buttler feindlich entgegen.

Endlich können die Hindernisse aus dem Charakter der Personen selbst entspringen. Man hat es z. B. mit vieler Mühe dahin gebracht, dass Elisabeth und Maria Stuart persönlich zusammentreffen, und hofft dadurch Letztere ihrer traurigen Lage zu entreissen. Die Charaktere beider Frauen sind aber so beschaffen, dass aus ihrer Unterredung anstatt Versöhnung nur tieferer Hass entsteht, das Hinderniss gegen Maria's Befreiung also nicht beseitigt, sondern im Gegentheil unlösbar wird.

Die Knoten lassen sich noch auf zwei andere Weisen knüpfen. Einmal, indem Wirkungen gezeigt werden, deren Ursachen noch nicht zu erkennen sind. Eine derartige Verwickelung bildet das Benehmen des Menschenfeindes in Schiller's dramatischem Fragment, wo Hutten's Menschenhass geschildert wird, ohne dass wir die Ursache desselben bei seinem edlen Charakter ergründen könnten.

Die zweite Art entsteht, wenn man die Personen Vorbereitungen zu wichtigen, gefahrvollen Unternehmungen treffen sieht, deren Folgen (Gelingen oder Misslingen) sehr zweifelhaft sind, wie z. B. die Anstalten zur Befreiung eines Gefangenen.

Selten hat ein dramatisches Stück nur eines, meistens enthält es mehrere Hindernisse. In grössern Dramen finden sich oft mehrere Arten derselben vereinigt. Jedoch muss sich durch das ganze Stück immer eine Hauptverwickelung hindurchziehen, um die sich die ganze Handlung eigentlich bewegt, und die erst am Ende zur vollständigen Lösung kommt.

So ist der Hauptknoten im Tell der Druck, unter dem das geknechtete Schweizervolk seufzt, dessen Befreiung erst am Schluss eintritt, womit das Haupthinderniss gelöst wird.

Eine andere Verwickelung liegt in der Unsicherheit und Gefahr Tell's, gegenüber den tyrannischen Vögten, die ihn der Rettung Baumgarten's wegen zu verderben trachten. Eine dritte Verwickelung bildet die Liebe Rudolph's zu Bertha.

Da das Interesse an der ganzen Handlung nicht abnehmen, sondern wachsen soll, so ist bei einer Folge von Hindernissen eine stete Steigerung derselben nothwendig; es muss, wenn eins glücklich überwunden zu sein scheint, ein neues, bedenklicheres zu Tage treten. Die Scene, wo Tell durch den gelungenen Schuss sich vor der Bosheit Gessler's gerettet glaubt, dieser aber, durch die bekannte Antwort gereizt, den furchtbaren Schützen an einen Ort bringen

lassen will, wo ihn weder Sonne noch Mond bescheinen sollen, zeigt eine solche glückliche Steigerung.

Sind Exposition und Verwickelung so beschaffen, dass sie unsre Aufmerksamkeit und Theilnahme aufregen und die Spannung auf den endlichen Ausgang der Handlung immer stärker steigern, so ist nunmehr die Auflösung zu betrachten, d. h. die Umstände, durch welche das Endschicksal der dramatischen Personen herbeigeführt wird.

Die erste Bedindung ist, dass sie das Herz beruhige, im Trauerspiel durch den Tod des oder der leidenden Helden, indem wir fühlen, dass sie auf andere Weise, durch Fortleben, dem Unglück nicht entgehen konnten, im Schau- und Lustspiel durch Erreichung des Glücksziels.

Als zweite Forderung an eine gute Auflösung wird verlangt, dass sie richtig motivirt sei, dass nämlich der Verstand des Zuschauers befriedigt werde, indem er die Ursachen erkennt, aus welchen die Veränderungen des Schicksals der Personen am Ende des Stücks als nothwendige Folgen eintreten mussten.

Dieser letzte Theil einer dramatischen Handlung ist der schwerste, was man daraus abnehmen kann, dass er selbst den besten Bühnendichtern zuweilen misslungen ist. Ein Beispiel dazu liefert Lessing's »Emilia Galotti«, in welcher die Tödtung Emilia's durch den eigenen Vater keineswegs als eine unbedingte Nothwendigkeit erscheint. Mit offenbarer Gewalt nämlich konnte der Fürst gegen die Tochter einer so angesehenen Familie nicht eingreifen, und seinen Intriguen konnte man sich durch die Flucht in ein anderes Land entziehen. Als Fall einer sehr glücklichen, weil unerwarteten und doch natürlich vorbereiteten Auflösung ist dagegen die Rettung des von dem Kardinal Mazarin verfolgten Volksfreundes, Grafen Armand und seiner Gattin im »Wasserträger« anzuführen. Nach endlich gelungener Flucht aus Paris fallen beide in die Hände der verfolgenden italienischen Soldaten und scheinen rettungslos verloren. Da kommt Micheli mit dem Begnadigungsschreiben der Regentin an. Wie konnte diese und der Kardinal dazu gezwungen werden? Durch einen Volksauflauf. Und dieser wurde schon in der ersten Scene des Stückes vorbereitet, denn dort wird in der Familie des Wasserträgers von der Erbitterung des Volkes über die Verfolgung seines Wohlthäters gesprochen, von den unruhigen Gruppen, die sich in den Strassen zeigten, und: »Es sollte mich wundern« — sagt der Vater des Micheli — »wenn der Tag ohne Unruhen vorüberginge.«

Anm. Das natürliche Verhältniss zwischen Ursache und Wirkung muss selbstverständlich bei allen Theilen des Dramas beobachtet werden.

Daher gibt es eine Motivirung der ganzen Handlung, eine Motivirung jeder einzelnen Scene, jedes Charakters, jeder Situation, jeder Leidenschaft, jeder Verwickelung und jeder Auflösung.

Man wird selten ein Theaterstück finden, in welchem die Motivirung aller dieser Dinge vollkommen wäre, wo nicht eines oder das andere gegen Natur und Wahrscheinlichkeit verstiesse. Die Dichter sollten deshalb die Motivirungskunst unablässig studiren, und der Komponist einen ihm gebotenen Text vor allem auch in dieser Beziehung sorgfältig untersuchen, denn davon hängt zum grossen Theil die Wirkung der Arbeiten mit ab.

Der Opernkomponist prüfe sein Libretto auch hinsichtlich der Charaktere. Personen, für welche der Zuschauer sich interessiren soll, brauchen keine vollkommenen Menschen zu sein, sie müssen aber Eigenschaften besitzen, die sie liebenswürdig oder bedeutend machen, um dadurch unsre Sympathie gewinnen zu können. Diese Erfahrung machen wir täglich im gewöhnlichen Leben, so dass es fast unbegreiflich erscheint, wie auf der Bühne, die doch ein treues Spiegelbild des Lebens sein soll, in neuerer Zeit besonders dagegen gefehlt wird. Viele heutige italienische, deutsche, am meisten französische Dichter wählen Personen zu ihren Helden, die durch ihren Charakter und ihre Handlungsweise nicht unsre Sympathie, sondern Antipathie erwerben. Schlechte Menschen sind vom Drama nicht auszuschliessen; sie bilden die Hindernisse gegen das Glücksstreben der Guten, und sind die Schatten in dem Gemälde, aber sie dürfen ihr Glücksziel, welches in der Verhinderung oder Vernichtung des Guten besteht, nicht erreichen, weil dieses unser sittliches Gefühl beleidigt und die moralische Weltordnung schmähen hiesse, sondern ihre schlechten und feindseligen Absichten müssen schliesslich misslingen und bestraft werden.

Bevor wir die speziellen Bedingungen guter Operntexte aufsuchen, sind noch zwei Begriffe zu erörtern, von inhaltschwerer Bedeutung für das Drama, die, obzwar in Aller Munde, doch, nach den vielen dagegen begangenen Sünden zu urtheilen, von Wenigen in ihrer ganzen Wichtigkeit erkannt sein können. Ich meine:

Stoff und Fabel.

Den Stoff schöpft der Operndichter aus der Geschichte, aus der Mythologie oder dem Märchen. Eine grosse oder schöne That, ein schreckliches Ereigniss, ein rührendes Schicksal, irgend eine Geschichte oder ein Begebniss, welchem ein menschlich ergreifender Zug, die Macht einer Idee, einer Leidenschaft, eines Charakters, zu Grunde liegt, fesselt ihn, und je nach der verschiedenen Natur seiner

Quelle stellt er diesen Stoff dramatisch dar. Zunächst entwirft er für die Ausführung des Stoffes einen einfachen Grundplan: die dramatische Fabel.

Die Fabel kann in allgemeiner, oder konkreter Weise gefasst werden.

Als Beispiel der ersteren diene die folgende Geschichtserzählung.

Ein Mann, zum Tode verurtheilt, bittet vor der Hinrichtung noch einmal zu seiner Familie reisen zu dürfen, um Abschied von ihr zu nehmen, und stellt als Bürgen rechtzeitiger Rückkehr seinen Freund. Schwere Hindernisse setzen sich aber der Wiederkunft entgegen, eben soll der Zurückgebliebene sein Vertrauen mit dem Tode büssen, da erscheint der für wortbrüchig Gehaltene, worauf die beiden seltenen Freunde Begnadigung erhalten.

Hier ist kein Land, kein Ort, keine Zeit, sind keine bestimmten Personen, keine näheren Motive angegeben. Aber so unbestimmt die kleine Geschichte in allen diesen Beziehungen noch erscheint, der Kern zu einer interessanten Handlung, zu einer spannenden Verwickelung und rührenden Auflösung ist gegeben.

Diese allgemeine Fabel hat zwei konkrete Behandlungen erfahren, die eine in Schiller's Ballade »die Bürgschaft«, die andere in dem französischen Drama »die beiden Sergeanten«. Jene spielt im Alterthum, zu Syrakus, dieses in neuerer Zeit, an der französischen Grenze. Der Kern der Geschichte ist in beiden Produktionen derselbe, in der Fassung, nach Zeit, Land, Personen und Motiven, aber ganz verschieden. Dort ist die Ursache der Verurtheilung die entdeckte Absicht, das Vaterland von einem Tyrannen zu befreien, hier das übertretene Gesetz, keinen Menschen wegen ansteckender Krankheit durch den gezogenen Kordon passiren zu lassen u. s. w. Auf diese Weise sieht man, kann ein und dieselbe allgemeine Fabel in hundert verschiedene konkrete verwandelt werden, und dadurch jedesmal ein ganz anderes Stück entstehen.

Nachdem wir uns über die Begriffe Stoff, allgemeine und konkrete Fabel verständigt haben, ist daran zu erinnern, dass man anstatt Stoff bekanntlich auch Sujet, Gegenstand, Vorwurf, Idee sagt*), womit immer dasselbe gemeint ist: nämlich ein Same, aus welchem ein interessantes Theaterstück emporwachsen kann.

Welcher Art muss nun dieser Same, oder Stoff, oder Fabel, Sujet, Gegenstand, Vorwurf, Idee sein, wenn er ein glücklicher ge-

---

*) Das Wort »Idee« wird im Drama auch in einer anderen Bedeutung gebraucht; davon später.

nannt, wenn man vor Fehlgriffen damit nach Möglichkeit gesichert werden soll?

Jedes dramatische Stück führt eine Reihe von Personen, Charakteren, Gefühlen und Ereignissen vorüber, welche das Publikum anschaut.

Zu vermeiden sind solche Ereignisse, solche Charaktere, die uns am Ende mit einem verdriesslichen Eindruck, — einem sittlich beleidigten Gefühl entlassen.

»Es gibt Leute unter den Poeten« — sagt Goethe — »deren Neigung es ist, immer in solchen Dingen zu verkehren, die ein Anderer sich gern aus dem Sinn schlägt.«

Marggraff sagt:

»Werfen wir einen Blick auf die Literatur, so begegnen wir in den modernen Romanen und Theaterstücken in Masse solchen Schilderungen und Anschauungen, welche theils den Gesetzen der Kunstschönheit, theils denen der sittlichen Schönheit geradezu widersprechen und Trotz bieten und unveredelte Konterfeis der hässlichsten Wirklichkeit sind. Pikante Situationen (man denke nur an unsere modernen Lustspiele) werden auf Grundsätze oder hässliche Leidenschaften gebaut, die man ganz plausibel findet, die aber, allgemein zur Geltung gebracht, die sociale Welt in Kürze auflösen würden und bei denen kein Familienleben bestehen könnte«. Wie z. B. der Postillon von Longjumeau! Er ist ein Säufer, Schläger und noch etwas Schlimmeres. »Ja, um eine gute Weinsuppe könnte ich dir untreu werden«, sagt er selbst zu seiner Braut. Er verlässt sie am Hochzeitsabend. Als Sänger macht er ihr, die eine vornehme Dame geworden (er erkennt sie nicht!) wieder die Kour, und die dumme Gans heirathet ihn dennoch, nachdem sie sich zu erkennen gegeben!

Hierher gehören Fabeln, die aus abstossenden, widerwärtigen, unschönen oder unsittlichen Vorstellungen bestehen. »Quälodramen« nennt sie Zelter sehr treffend. Ueber einen französischen Faust schreibt er an Goethe:

»Wie weit es aber mit der Aufklärung in der Hauptstadt Frankreichs gekommen, davon gibt dieser Faust Zeugniss. Eine Leiche auf dem Theater wäre ein Gräuel gewesen, und nun bringen sie das Marterwesen und die heillosen Quälodramen und weiden ihr ekles Auge daran!« Und Marggraff: »Das Streben nach dem Effektvollen, Ungewöhnlichen, Hochtrabenden, Pikanten, Grässlichen lässt auch Andere gegen den Geschmack und den einfachen gesunden Menschenverstand sündigen und ist um so auffallender, da es mit unserem gesammten blasirten, geleckten, grossen Leidenschaften den Durchbruch nicht gestattenden Bildungs- und Gesellschaftszustande und

mit dem meist kühlen, reservirten und weichlichen Wesen unsrer Dichter selbst im Widerspruche zu stehen scheint, jedenfalls aber nur die Folge künstlicher Erhitzung, raffinirten Genusslebens in geistiger wie in leiblicher Hinsicht und daraus hervorgehender Nervenabgespanntheit und Nervengereiztheit zugleich ist.«

Welche schrecklichen, peinigenden Vorstellungen enthalten manche neueren tragischen Stoffe!

Ist wohl eine Fabel wie die Jüdin von Halevy, wo ein unschuldiges Judenmädchen von einem hohen Liebhaber verrathen, gequält und endlich in einen Kessel mit glühendem Pech geworfen wird, ein Gegenstand, der unserem Herzen wohlthut? Oder ein Scheusal wie die Lucrezia Borgia, die eine ganze Gesellschaft junger Leute aus Rache vergiftet, und kann es unser Gefühl erquicken, dass die Nemesis als Strafe dafür ihren eigenen unschuldigen blühenden Sohn mit an dem Gifte sterben lässt? Nicht viel besser ist es mit »Rigoletto!«

Ebenso so abstossend ist die Schicksalstragödie in ihrer verschrobenen Unnatur, in ihrem grellen Widerspruche mit dem Organismus der äussern und innern Welt, dessen wahrheitsgetreuer Spiegel die weltbedeutenden Breter sein sollen.

Mann kann bei der Wahl eines Stoffes, einer dramatischen Fabel für unsre Zeit keinen sicherern Grundsatz an die Spitze stellen, als den bereits im Alterthum gültigen:

Alle dramatischen Handlungen, bei denen wir nicht denken und empfinden müssen, dass wir unter den gleichen Umständen in dieselbe Lage, in dieselben Konflikte hätten gerathen können, dass wir dann gleich gehandelt, dieselben Freuden und Leiden empfunden haben würden, können uns nicht in Mitleidenschaft ziehen, kein wahres Interesse in uns lebendig machen.

Man hat in früheren Zeiten vorzugsweise gern Götter- und Zauberstoffe für die Oper gewählt, und es gibt noch jetzt nicht Wenige, die solche Texte als die vortheilhaftesten, ja für die einzig passenden halten und verlangen. Wenn aber der Gebildete sich fragt, welchen Eindruck er von einer solchen Handlung empfängt, und ob er an einer solchen D i c h t u n g einen wirklich dramatischen Genuss empfindet, so wird er diese Frage verneinen müssen. Die Eingriffe übernatürlicher Wesen und Kräfte, die Führung, Verwickelung und Auflösung der menschlichen Schicksale durch Götter, Zauberer, Hexen, Elfen u. s. w. können wenigstens die eine Hauptbedingung aller dramatischen Darstellungen: die Furcht für die Helden, nicht wirklich erregen, denn man weiss ja vorher, dass die schrecklichste Gefahr, der verwickeltste, scheinbar unauflösliche

Knoten, welche eine dramatische Person bedrohen, durch die übernatürliche Kraft des Zauberers oder der Fee u. s. w. sogleich beseitigt werden, wenn es dem Dichter gefällig ist und die Auflösung nothwendig wird. Auch ist diese Art von Eingriff in die Menschenschicksale ja schon in den ältesten Zeiten als ein Fehler empfunden und durch das bekannte Wort: »Deus ex machina« verfehmt worden.

Sind denn nun aber diese hier vorgebrachten Ansichten über Werth, Unwerth des Stoffs auch wirklich stichhaltig? Lassen sich keine Einwürfe dagegen machen? Lassen sich nicht die meisten durch Thatsachen als falsch oder zu beschränkt, zu einseitig widerlegen?

O ja! Armide, die beiden Iphigenien von Gluck, kommen trotz ihrer Zauber- und Götterstoffe immer noch zuweilen zur Aufführung, ziehen, wo nicht das grosse Publikum, doch den gelehrten Theil desselben an. Die Zauberflöte und Don Juan von Mozart, der Freischütz von K. M. v. Weber, Robert der Teufel von Meyerbeer, wie seine übrigen Opern, Rich. Wagner's Tannhäuser und Lohengrin füllen noch heute die Häuser trotz Zauber- und Augenspektakel; desgleichen Halevy's Jüdin trotz des abscheulichen und widerwärtigen Sujets, der Postillon von Longjumeau trotz seines unsittlichen Inhalts, und so wären noch viele Opern zu nennen, deren Stoffe nach unseren oben ausgesprochenen Ansichten die Probe nicht aushalten.

Diese Einwürfe sind indessen nicht so schlagkräftig, als sie auf den ersten Anblick scheinen.

Man denke sich die genannten Opern aufgeführt, ohne Musik. Es ist sehr zu bezweifeln, ob auch nur eine einzige davon sich auf der Bühne erhalten oder gar einen durchschlagenden, nachhaltigen Erfolg gewinnen würde.

Derlei Opern ziehen also nicht durch ihre Texte an sich, sondern durch den theatralischen Pomp und Prunk an, den sie für das Auge entfalten, oder durch geistreiche Behandlung im Einzelnen, oder, ein Hauptfaktor, durch glänzende Spiel- und Singpartien, vor Allem durch eine interessante Musik, zuweilen durch das wirkliche Genie ihrer musikalischen Schöpfer, manchmal auch nur durch einen vermittelst geschickter Reklame erworbenen berühmten Namen.

Für wen aber ist mein Buch bestimmt? Will ich den genialen Tonmeistern lehren, was sie thun und wagen sollen, was nicht? Nein! mein Buch soll und kann nichts weiter sein, als ein Führer und Rathgeber für beginnende Operndichter und Opernkomponisten, die ihre schwere Laufbahn mit unbekanntem Namen, noch ohne theatralische Erfahrungen und mit noch unausgebildeten dra-

matisch-musikalischen Kräften antreten wollen. Da bekommt die Sache ein anderes Ansehen. Anfänger sollen, wenn sie gescheidt verfahren wollen, keine zweifelhaften, kühnen Wege, sondern den möglichst sichern Pfad einschlagen. Diesen bietet zunächst ein allgemein, rein menschlicher, und zweitens ein einfacher Stoff, d. h. einer, der keine Ansprüche auf theatralische pompöse Ausstattung macht, wie z. B. »der Wasserträger«, den bekanntlich Goethe für den besten Operntext erklärte; oder wie »der Maurer und Schlosser« oder wie »Jakob und seine Söhne«. Denn die erste Möglichkeit, eine erste Opernkomposition auf die Bühne zu bringen, ist, dass sie den Direktionen keine bedeutenden pekuniären Wagnisse zumuthet. Und wenn ein Anfänger auch dieselbe oder noch eine bessere Partitur brächte, als die Meyerbeer'sche zur »Afrikanerin«, jeder Direktor würde sie nach Betrachtung des Textes unbedingt abweisen, nach der Musik aber gar nicht fragen.

Aber noch mehr oder eigentlich noch weniger: Auch mit keiner den ganzen Abend ausfüllenden Oper sollte er herankommen, sondern am besten mit einer einaktigen, die relativ am leichtesten zur Aufführung gelangt, woran auch der Komponist leichter seine Erfahrungen für spätere grössere Produktionen machen kann. So fingen und fangen noch heut die allermeisten französischen Opernkomponisten an, und darum hat auch keine Nation verhältnissmässig so viele glückliche Opernkomponisten aufzuweisen als die französische.

Allerdings können auch hier die jungen Musiker wieder fragen: Wenn nun aber einmal das Publikum so sehr an glanz- und geräuschvolle Produktionen gewöhnt worden, ist denn da mit kleinen Opern und einfach-natürlichen Handlungen auf Erfolg zu rechnen?

Als Antwort nenne ich: Offenbach. Seine »Verlobung bei der Laterne«, diese einfache Dorfgeschichte, ohne allen äusseren scenischen Wechsel, ohne allen theatralischen Prunk, und dazu auch noch mit einem für unsere Ohren ganz kargen magern Orchester hat diesem Komponisten den Weg auf alle Bühnen gebahnt. Und ist er einmal gebahnt, ist die musikalische Welt erst einmal auf ein Talent aufmerksam geworden, hat sie Interesse dafür gefasst, dann in Gottes Namen weiter, zu höheren und grösseren Werken, so weit die Kraft sich nur steigern lassen will.

Noch ein Wort über »Idee« des Dramas.

Man gebraucht dieses Wort nicht immer gleichbedeutend mit Stoff, Fabel, Sujet u. s. w., sondern meint zuweilen damit die Symbolisirung eines abstrakten Gedankens.

Ich lasse hier ohne Weiteres Goethe's Aeusserungen gegen

Eckermann über diesen Punkt folgen. Sie genügen, um meinen jungen Freunden die rechte Ansicht davon zu geben.

»Das Gespräch« — erzählt Eckermann — »wendete sich auf den Tasso, und welche Idee Goethe darin zur Anschauung zu bringen gesucht.

»Idee? sagte Goethe, — dass ich nicht wüsste! Ich hatte das Leben Tasso's, ich hatte mein eigenes Leben, und indem ich zwei so wunderliche Figuren mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand in mir das Bild des Tasso, dem ich, als prosaischen Kontrast, den Antonio entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Haupt- Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar wie in Ferrara, und ich kann mit Recht von meiner Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch.«

»Die Deutschen sind übrigens wunderliche Leute! — Sie machen sich durch ihre tiefen Gedanken und Ideen, die sie überall suchen und überall hineinlegen, das Leben schwerer als billig. — Ei! so habt doch endlich einmal die Kourage, Euch den Eindrücken hinzugeben, Euch ergötzen zu lassen, Euch rühren zu lassen, Euch erheben zu lassen, ja Euch belehren und zu etwas Grossem entflammen und ermuthigen zu lassen; aber denkt nur nicht immer, es wäre Alles eitel, wenn es nicht irgend ein abstrakter Gedanke und Idee wäre!«

»Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? — Als ob ich das selber wüsste und aussprechen könnte! — Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, das wäre zur Noth etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, dass der Teufel die Wette verliert, und dass ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bessern aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, Manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im Besondern zu Grunde liege. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen.«

»Es war im Ganzen, fuhr Goethe fort, nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot; und ich hatte als Poet weiter

nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dass Andere dieselben Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder läsen.«

»Das einzige Produkt von grösserem Umfange, wo ich mir bewusst bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, waren etwa meine Wahlverwandtschaften. Der Roman ist dadurch für den Verstand fasslich geworden, aber ich will nicht sagen, dass er dadurch besser geworden wäre.«

Nach diesen Bemerkungen über das Interesse des Dramas überhaupt wollen wir die Bedingungen andeuten, welche ein guter Operntext insbesondere noch zu erfüllen hat.

Nicht jedes Drama eignet sich zum Operntext.

Die Oper braucht Stoffe mit pathetischen Situationen und innerlich bewegte aber äusserlich einfach gehaltene Handlungen. Gute Opernbücher sind — um zwei Beispiele aus verschiedenen Perioden anzuführen: — nach dieser Richtung: der »Orpheus« von Gluck, »Tristan« von R. Wagner. Wir wissen sehr wohl, dass diese Meinung mit der augenblicklichen Tagesmeinung in Widerspruch steht. Aber die Geschichte lehrt, dass die Oper auch als musikalische Kunstgattung immer verfiel, so oft die Librettodichtung andauernd von jenem Princip abwich. Zum Beweis erinnern wir an die venetianische Oper zum Ausgang des 17. Jahrhunderts und an die französische Oper in der letztvergangenen Periode unter Führung von Scribe und Meyerbeer.

Ist die allgemeine musikalische Natur des Buches sichergestellt, so bleiben an die Führung von Handlung und Diktion noch im Einzelnen einige Forderungen auszusprechen: da heisst denn die erste musikalische Situationen. Alles, was für den Gesang bestimmt ist, muss Affekt, Gefühl, Leidenschaft sein. Doch könnte ein Missverständniss dieser These den Dichter verleiten, sich unnöthige Beschränkungen aufzuerlegen. Nicht jedes Wort, nicht jeder Vers braucht unmittelbar an sich einen Affekt auszudrücken, aber in der Seele der singenden Person muss der Affekt vorhanden sein, und dem Wort die leidenschaftliche Färbung ertheilen. Wenn der Todtengräber einen Fremden auf dem Kirchhofe die Grabmäler zeigt, sind beide Personen ruhig in ihrer Seele; die Worte etwa des Todtengräbers: »Hier ruht ein Kind« können keinen Affekt enthalten, und die Situation würde keine musikalische sein. Stünde dagegen ein

Vater am Grabe seines Kindes, und sagte zu einem Freunde: »Hier ruht mein Kind!« so stiegen diese Worte aus der trauernden Seele des Erklärenden, sie würden im Tone des klagenden Affekts gesprochen werden, und die Situation wäre eine musikalische.

Die zweite Hauptforderung ist: dass durch geschlossene Gesangstücke kein unzeitiger Stillstand der Handlung veranlasst werde. Sollen die festen Formen der Oper, Arie, Duett u.s.w., welche nicht kurz auflodernde Regungen, sondern starke Gefühle und Leidenschaften von einer gewissen Dauer darzustellen haben und einen Stillstand der Handlung bedingen, zur Anwendung kommen, so muss der Zuschauer für diesen Stillstand empfänglich gemacht werden, dadurch, dass an Stelle der äusserlich ruhenden Handlung eine innerliche Bewegung, eine starke Leidenschaft tritt, dass man nicht auf eine Folge des Ereignisses als Handlung, sondern auf die Wirkung gespannt wird, welche ein Ereigniss auf das Gemüth der Person hervorbringen mag. Die Frage nach dem Verfolg der Handlung muss weichen, und an deren Stelle die Frage nach der Gemüthswirkung treten.

Eine dritte Forderung an den Operntext ist: dass er Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Musik erlaube, und da, wo er zu geschlossenen Gesangsformen führt, nicht mehrere von gleicher Art aufeinander folgen lässt, z. B. nicht mehrere Arien, Duette, Terzette u. s. w. Diese Regel hat freilich bis heute viele Ausnahmen erfahren. Indessen hat sie doch ihren guten Grund in dem Verlangen der Seele nach Abwechslung, und je mehr sie in einem Libretto beobachtet ist, desto vortheilhafter kann sie sich, bei Erfüllung aller anderen Bedingungen, für das Interesse des Werkes erweisen. Weiteres über diesen Punkt später.

Unangenehm für den Zuschauer und peinlich für den Darsteller ist es, wenn eine oder gar mehrere Personen auf der Scene anwesend sein müssen, ohne weiteren Theil an der Handlung zu nehmen, als Andere anzuhören. Findet der Komponist solche Situationen in einem übrigens guten Texte, so veranlasse er den Dichter zur Beseitigung derselben, was in den meisten Fällen keine übermässige Schwierigkeit sein wird. Ueber Ausnahmen der Forderung später.

Da nichts so sehr ermüdet, als zuviel Musik, so ist eine zu grosse Zahl von Gesangsnummern in der Oper möglichst zu vermeiden. Die Franzosen haben diese Erfahrung am meisten berücksichtigt. Ihre besten, den ganzen Abend füllenden Opern enthalten höchstens sechzehn Musikstücke, viele noch weniger, Méhul's »Joseph in Egypten« nur zwölf, worunter noch dazu mehrere kleine, kurze sind.

Grosse Schwierigkeiten bereiten die Dichter ihren Komponisten nicht selten durch freie Verse, ungleiche Metrik, oder zu künstlich gebaute und verschlungene Strophen, so dass der Musiker bald hier bald dort an dem einfachen und symmetrischen Bau seiner musikalischen Perioden und Melodien gehindert wird. Die Texte für die Oper sollten immer nur gleichartige Füsse, Verse und Strophen, überhaupt die einfachsten metrischen Formen enthalten, denn der Reiz, welchen dichterische Erzeugnisse durch kunstvolle Metrik für das Lesen haben können, geht ja in der Musik, die nach ihren Gesetzen frei mit den Versen umgehen muss, unerkannt vorüber und verloren. Mühe und Kunst des Dichters sind bei solchen Texten nutzlos verschwendet.

Der Reim und die Alliteration.

Was in dem Kunstwerke nicht bemerkt wird, und nicht zur Wirkung kommt, ist unnütz und oft hinderlich. Unter die unnützen und oft hinderlichen Dinge in der Oper gehört auch der Reim. Was ist er? Ein angenehmes Ohrenspiel beim Deklamiren der Gedichte, eine Nebenverzierung, wenn sie stets rein und glatt gebildet ist, im entgegengesetzten Falle störend für das Gefühl, — jedenfalls von unwesentlichem Einfluss auf den Gehalt eines poetischen Erzeugnisses. Ist der Inhalt bedeutend und gesellt sich dazu glatter Reimfall, so mögen gewandte Dichter ihre Verse und Strophen mit Reimen für die Lektüre und Deklamation schmücken, sie haben eine wirkliche, wenn auch nur nebensächlich angenehme Wirkung dabei in Aussicht.

In der Oper dagegen ist das Gedicht zur musikalischen Ausführung bestimmt. Diese aber kann sich schon dem regelmässig abgemessenen Versschlag nicht immer fügen, wenn sie nicht in der freien psychologischen Bildung der Melodie behindert werden und zu einem trocknen syllabisch-deklamatorischen Wesen werden soll. Sie muss frei mit den Worten gebahren, sie dehnen, wiederholen, versetzen, den mit Mühe glatt gezimmerten Vers zerreissen dürfen, um aus der zerstörten Metrik eine höhere, lebendigere und wahrere musikalische Form schaffen zu können. Dabei geht aber die Aufmerksamkeit, Fassungsfähigkeit und Lust für das Reimgeklingel gänzlich verloren. Welcher Hörer wird in einem gesungenen Gedicht sich vornehmen, den Klippklapp der Reime zu verfolgen? Der es thäte, würde über dieser Jagd sicherlich die Wirkung des musikalischen Ausdrucks verlieren.

Und wer weiss nicht, welche Schwierigkeiten für die Wahl und den Ausdruck der Gedanken die Reimregeln dem dichtenden Geiste bereiten! Wie mancher schöne und wahre Gedanke muss abgewiesen werden, weil er — keinen Reim zulässt; wie manche fade und matte Idee findet Aufnahme, weil sie einen Reim anbietet! Wie manchem Verse fühlt man's an, dass nicht der Gegenstand ihn geboren, sondern ein annehmbarer Gleichklang ihn in das Gedicht geschmuggelt hat. Schon Mozart erkannte das. »Verse« — schrieb er an seinen Vater — »sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime, des Reimes wegen, das Schädlichste.«

Anmerkung. Aehnlich äussert sich F. Reichardt in »Die deutsche komische Oper« (Leipzig 1774).

Die Alliteration

— das ist der konsonantisch gleiche Anklang der Wurzelsilben im Vers — (Stabreim) ist durch Rich. Wagner in die deutsche Oper eingeführt, von ihm (in »Oper und Drama« G. Schr. IV, 159 ff.) warm befürwortet, bisher aber wenig nachgeahmt worden. Die Alliteration bietet gesangliche Vortheile.

Bilder, Vergleiche.

Es ist ein Irrthum, in die Operngesänge eine hohe Poesie der Sprache, Bilder, Vergleiche u. s. w. legen zu wollen. Ein französischer musikalischer Kunstrichter spricht sich sehr treffend folgendermassen darüber aus. »Die dramatischen Dichter bilden sich ein, es sei viel schwerer ein heiteres Lustspiel zu schreiben als eine komische Oper, und die berühmteren unter ihnen meinen gar, es sei um vieles leichter eine Oper zu Stande zu bringen als ein Trauerspiel. Wenn man einen Operntext liest, sagt man oft wegwerfend: wie gewöhnlich! Man sieht aber nicht ein, dass der Komponist seine Begeisterung nicht aus den Worten, sondern aus der Idee und der Situation schöpft, und dass die Begeisterung um so schwieriger wird, je schöner und fesselnder die Poesie ist. Ein Lied mag allenfalls farben- und bilderreich sein, in einer Oper muss der Dichter dem Komponisten vor Allem Gelegenheit zu mannigfaltigen Gesängen geben, er darf ihn durchaus nicht durch Einzelnheiten und Erklärungen hemmen und hindern, die nur im Drama oder Lustspiele am rechten Orte sind. Scribe, St. Georges und andere Textdichter, welche Erfahrungen gemacht haben, täuschen sich über

den Werth ihrer Verse an sich durchaus nicht; sie wissen sehr gut, dass ihre Werke dieser Art mit denen Shakespeare's, Molière's, Lamartine's, Hugo's u. s. w. sich nicht vergleichen lassen, und sie wünschen eine solche Vergleichung gar nicht. Sie suchen vor Allem musikalischen Effekt und kümmern sich wenig um den mehr oder minder blühenden Stil ihrer gereimten Prosa. Auf das Publikum wirkt nur der Geist der musikalischen Situation, und diese Situation hebt der Komponist durch sein schöpferisches Genie hervor, mehr als es die Worte des Dichters vermögen. So viele Dichter scheiterten an Operntexten, weil sie dieselben zu einer literarischen Höhe emporheben wollten, die mit denselben ganz und gar unverträglich ist.«

Zur Erläuterung solch ungeschickter Gesangtexte betrachte man die erste Strophe von Euryanthens Kavatine:

Glöcklein im Thale,
Rieseln im Bach —
Säuseln in Lüften,
Schmelzendes Ach!
Sterne in Wipfeln
Aeugelnd durch Laub!

Was soll der Komponist mit diesen sechs Versen machen, deren jeder ein anderes Bild vormalt! Soll er zum ersten Vers das Glöcklein im Thale erklingen lassen, zum zweiten das Rieseln des Bachs, zum dritten das Säuseln in Lüften, zum vierten das schmelzende Ach, zum fünften und sechsten das Aeugeln der Sterne durchs Laub der Wipfel? Die Dichterin hat wahrscheinlich Wunder geglaubt, welch einen reizend poetischen bilderreichen Text sie dem Komponisten geliefert, und mancher würde auch die Gelegenheit mit Freuden ergriffen haben, zu einer trocknen deklamatorischen Melodie das Orchester glöckeln, rieseln, säuseln, schmelzen und äugeln zu lassen. Karl M. v. Weber hat den einzigen Weg, der vernünftiger Weise hier einzuschlagen war, ergriffen, nämlich den siebenten und achten Vers, welche endlich die Seelenstimmung Euryanthens enthüllen —

Ach! und die Seele
Der Sehnsucht Raub.

von Anfang an auszudrücken, unbekümmert um die Wortbilder der Dichterin, die unverständlich bis zum Schluss in der Luft schweben.

Anm. »Unsere Dichter begehen darin einen Fehler,« sagt Gretry, »dass sie zu einem Gesangsstück zu vielerlei Bilder auf einander häufen; der Komponist wird dadurch verwirrt gemacht, und weiss nicht, wie er das Alles ausdrücken soll.«

Eben so ungeschickt ist der Anfang des Textes zur Kavatine im dritten Akt des Freischütz:

> Und ob die Wolke sie verhülle,
> Die Sonne bleibt am Himmelszelt —
> Es waltet dort ein heil'ger Wille,
> Nicht fremdem Zufall dient die Welt.

Denn auch hier spricht der erste Vers namentlich einen Gedanken aus, der an sich noch gar keine Seelenstimmung offenbart, welche der Komponist anticipirend erst aus späteren Versen abstrahiren und der Zuhörer verstehen und empfinden muss.

Der Operndichter verzichte daher auf solchen poetischen Schmuck und führe die Empfindung gleich *medias in res*, mit den einfachsten und unverblümtesten Worten, wie es z. B. der von den Hochpoeten viel bespöttelte Schikaneder verstand. Man vergleiche Tamino's Arientext mit den obigen Beispielen.

> Dies Bildniss ist bezaubernd schön,
> Wie noch kein Auge je gesehn,
> Ich fühl' es, wie dies Götterbild
> Mein Herz mit neuer Regung füllt.
>
> Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,
> Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen,
> Soll dies Gefühl die Liebe sein?
> Ja, ja, die Liebe ist's allein.
> O, dass ich doch das Urbild fände!
> In seinen Blick verloren stände!
>
> Ich würde, würde warm und rein,
> Was würde ich? Sie voll Entzücken
> An diesen heissen Busen drücken
> Und ewig wäre sie dann mein!

Hier spricht in jeder Zeit unmittelbar nur die Empfindung, ohne dass dieser erst Bilder, Gleichnisse etc. vorausgeschickt werden, die oft mannigfacher Auslegungen fähig sind, wodurch der zum Singen bestimmte Text nur nebulös, unbestimmt und damit ungeeignet für das schnelle Verständniss der Situation wird.

Partien und Situationen.

Das Gefallen eines dramatischen Werkes hängt vorzüglich mit ab von günstigen Rollen für die Hauptpersonen, und von einer Anzahl bedeutender und verschiedenartiger Situationen.

Alle Gastspiele der Schauspieler oder Sänger bestätigen diese Erfahrung. Stücke, die keine hervorragenden Rollen bieten, können

manche Vorzüge haben, sie werden doch bei dem Publikum niemals besondere Erfolge erringen. Dichter und Komponisten, denen Kunst und Talent abgehen, solche Rollen zu schaffen, deren Stücke die Bühnenkünstler weder darstellen noch das Publikum sehen und hören mögen, suchen sich gemeiniglich durch die Phrase zu trösten, dass sie es verachteten, »Paradepferde« aufzustellen; denn leider finden viele Künstler die Ursachen ihrer durchgefallenen Werke in allen anderen Dingen, nur nicht da, wo sie wirklich liegen, in ihren eigenen begangenen Fehlern. Wenn sie Rollen wie die Jungfrau von Orleans, Wallenstein, Partien wie Iphigenie, Fidelio, Florestan, George Brown, Tamino, Max, Amine in der Nachtwandlerin, Raoul, Valentine, Lohengrin, Elsa, Brünnhilde, Carmen, Paradepferde nennen wollen, so mögen sie nur untersuchen und lernen, wie dergleichen herzustellen sind; sie werden Gott danken, wenn es ihnen damit gelingt.

Der Komponist wird sicher am besten fahren, der einen ihm vorgelegten Operntext zunächst und vorzüglich darauf prüft, ob er wenigstens eine, oder besser mehrere Partien der Art, meinetwegen immerhin Paradepferde genannt, darbietet.

Dies ist am besten und leichtesten zu ersehen, wenn man die Scenen- oder Situationsreihe einer jeden Hauptperson besonders für sich auszieht. Als Beispiel diene die Partie der Amine in der Nachtwandlerin.

Erster Akt.

Scene 2. Erste Situation Aminens. Erscheint bei den versammelten Dorfbewohnern, die das Fest ihrer Verlobung mit Elwin feiern helfen wollen. Selige Empfindungen der harrenden Geliebten. Recitativ und Kavatine (Arie) mit Chor.

Scene 3. Zweite Situation. Amine und Elwin. Liebesglück Beider; Verlobung durch den Notar. Recitativ und Duett mit Chor.

Scene 6. Dritte Situation. Amine und Elwin. Eifersucht Elwin's, Vorwürfe darüber von Aminens Seite; Versöhnung und zärtlicher Abschied.

Zweiter Akt.

Scene 8. Vierte Situation. Amine nachtwandelnd in des Grafen Zimmer sich als Braut auf dem Wege zur Trauung mit dem Geliebten wähnend. Gesang zwischen ihr und dem Grafen.

Scene 10. Fünfte Situation. Amine, von dem herbeigerufenen Elwin und den Dorfbewohnern erweckt. Wuth, Schmerz Elwin's, der die Geliebte für untreu hält.

Amine, in Verzweiflung, ihre Unschuld betheuernd. Verachtung

der Uebrigen. Finale mit Chor; worin sich Amine und Elwin in höchster Leidenschaft hervorheben.

Dritter Akt.

Scene 12. Sechste Situation. Amine, zuerst mit ihrer Pflegemutter allein, in trostlosester Stimmung; dann mit Elwin dazu, den sie vergebens von ihrer Unschuld zu überzeugen sucht.

Scene 15. Siebente Situation. Amine noch einmal als Nachtwandlerin, (alle Personen des Stücks nebst Chor zugegen) aber diesmal in Trauer über ihre Trennung von Elwin. Aufwachen. Glück und Entzücken. Arie mit Chor.

Hat man auf diese Weise die Scenenreihe der einen Hauptperson ausgezogen, so thut man dasselbe mit der zweiten u. s. w., wenn noch mehrere bedeutende Partien in dem Stücke sind. In der Nachtwandlerin würde zunächst die Scenenreihe Elwin's, dann die des Grafen Rudolph, der Wirthin zu schematisiren sein. Uebt der Komponist dieses Verfahren an recht vielen Opern, die sich in der Gunst der Sänger und des Publikums erhalten, so werden seine Einsichten in das Wesen und die Bedingungen glücklicher dramatisch-musikalischer Partien klar und sicher werden, und er wird einem vorgelegten Texte leicht absehen können, ob dieser wichtige Punkt darin erfüllt oder verabsäumt worden ist, in welch letzterem Falle er das Libretto nur abweisen, oder, wenn es sonst der Mühe werth wäre, umarbeiten und verbessern lassen mag.

Man kann bei solcher unmittelbaren Zusammenstellung und Vergleichung des Inhalts aller Scenen einer dramatischen Person auch leicht erkennen, ob die Situationen derselben Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit gegeneinander haben. Denn in je kontrastirendere Lagen eine Theaterfigur gebracht ist, desto lieber stellt sie der Bühnenkünstler dar. Jede Scene der Amine ist bedeutend, jede offenbart eine andere Gemüthslage, steht in mehr oder weniger starkem Kontrast mit den anderen, sie durchlaufen eine Reihe von Empfindungen von der innigen Freude und Zärtlichkeit, bis zu Schmerz, Verzweiflung, Trübsinn und endlich dem höchsten Entzücken. Wie hierdurch dem Komponisten Gelegenheit geboten ist, die mannigfaltigsten Gefühls- und Leidenschaftsbilder mit seinen Tönen zu malen, so der Sängerin und Schauspielerin, ihre gesangliche und dramatische Darstellungskunst auf's Abwechselndste zu entfalten. Darf man sich wundern, wenn alle Sängerinnen von Bedeutung eine Partie wie die der Nachtwandlerin mit Freuden übernehmen, und überall vorzugsweise gern damit debutiren, da sie sicher sind, bei jedem Publikum den grössten Beifall damit zu gewinnen?

Denn schöner, glänzender und ausdrucksvoller Gesang, verbunden mit gutem Spiel, erfreuen, ja entzücken jedes Publikum vor Allem und zunächst; ohne diese Eigenschaften kann eine Opernpartie noch so gelehrt sein, wegen der Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks noch so sehr gerühmt werden, — die Sänger wollen sie nicht singen und spielen, und das Publikum will sie nicht hören und sehen.

Ein anderer Vortheil für den Komponisten geht aus dieser konzentrirten Betrachtung einer einzelnen Scenenreihe dadurch hervor, dass er sicher beurtheilen kann, ob die verschiedenen Situationen der Person sich an Interesse steigern, d. h. wichtiger, bedeutender, leidenschaftlicher werden, oder im Gegentheil im weiteren Fortschritt der Handlung interesseloser und matter werden, ein Fehler, der sich bei jedem Stück, das ihn zeigt, schwer an dem Dichter und in Folge davon an dem Komponisten rächt. Viele gut beginnende Operntexte gehen an diesem Nieder- statt Aufgange zu Grunde, den die schönste Musik nicht zu beseitigen vermag. Daher man nichts öfter von der Theaterkritik zu hören bekommt, als: das Stück, anstatt im Interesse zu steigen, sinkt mehr und mehr, zuweilen auf Null, und so ist sein Schicksal entschieden, und die lange Arbeit des Dichters wie Komponisten vergeblich — es wird ad acta gelegt.

Auf einen Umstand will ich noch aufmerksam machen, der zwar nicht unerlässlich für die Situation, auch in vielen Fällen nicht anzubringen, wo es aber geschehen kann, immerhin dem Sänger vorzüglich angenehm ist, auch auf das Publikum stets eine gute Wirkung hervorbringt: es ist die Spannung auf die Erscheinung der dramatischen Person durch vorher auf der Bühne anwesende Personen. Wir können im wirklichen Leben oft die Erfahrung machen, wie sehr wir durch Rede und Erzählung von dem Wesen, dem Charakter, den Thaten und Schicksalen eines Menschen neugierig und gespannt auf seine persönliche Erscheinung werden. So z. B. ist gleich der erste Auftritt Aminens vorbereitet durch die versammelten Dorfbewohner und deren theils sympathische, theils antipathische Aeusserungen über die bald erscheinende Braut. In ähnlicher Weise wird der erste Auftritt Emmelinens in der Schweizerfamilie vorher durch das Gespräch der Eltern mit dem Grafen angekündigt und das Publikum auf ihre Erscheinung gespannt. Aehnlich im Vampyr und Lohengrin. Man frage die Schauspieler und Sänger, was sie von solchen auf ihre Erscheinung spannenden Scenen halten! Der Komponist möge daher seinem Dichter immerhin den Wunsch aussprechen, Situationen auf solche Art anzulegen oder herbeizuführen, wenn es das Sujet ohne Zwang und Unnatürlichkeit zu thun erlaubt.

Die Scene, der normale Theilbegriff der Oper, besteht musikalisch aus Recitativ und geschlossenen Sätzen. Letztere, die bestimmten Formen der Arie, des Duetts, Terzetts u. s. w. in der Oper sollen da eintreten, wo die Gefühle, Leidenschaften, durch die Situation auf einen Punkt konzentrirt, sich, einem zusammengezogenen Gewitter gleich, entladen.

Was schreiben aber die Dichter zuweilen ihren Komponisten für Dinge hin! Folgende Verse hat der König Gustav im Maskenball als Arie zu singen:

Ihr, die ihr stets mein Leben
Beglückend nur umgeben,
Ihr Künste, all mein Streben
Zielt auf Vollendung hin.
Der Heimath euch erziehen
Will ich, und reich erblühen
Sollt ihr durch mein Bemühen,
Denn Kunst war meine Bildnerin.

Ein viel zu kalter Inhalt, um die warmen Töne dafür in Bewegung zu setzen. Hält sich der Komponist streng an das, was als Gefühlsregung diese Worte begleiten mag, so muss eine matte, nüchterne Musik entstehen; will er aber ein warmes, lebendiges Musikstück darüber schaffen, so muss er die Wahrheit verletzen, indem er dem Gemüthe Regungen ankomponirt, die bei obigen Gedanken nicht erwachen können.

Wenn dagegen Belmonte in der Entführung aus dem Serail nach langer Trennung dem Augenblicke nahe ist, wo er seine geliebte Constanze wiedersehen soll, aber in der Gewalt eines Mächtigen, und nun in die Worte ausbricht:

Constanze! Dich wiederzusehen!
O wie ängstlich, o wie feurig,
Klopft mein liebevolles Herz,
Und des Wiedersehens Zähre
Lohnt der Trennung bittern Schmerz u. s. w.

so sind das Verse, wie sie zur musikalischen Ausmalung schöner, glutvoller nicht geboten werden können.

Gretry — in seinem »Versuche über die Musik« — richtet einige beherzigenswerthe Worte an die Dichter von Musiktexten, die auch heute noch und immer ihre Geltung haben werden.

Er verlangt von den Versen vor Allem, dass sie eine Empfindung enthalten, korrekt und symmetrisch gebildet seien. Die Phrasen und Verse sollen nicht zu sehr in die Länge gezogen sein; die Sinn- und Wortübergänge und Trennungen von einem Vers in den andern

sind durchaus zu vermeiden, weil sie den Komponisten zu unsymmetrischen Melodiebildungen verlocken oder gar zwingen. Beispiel:

Der Heimath euch erziehen
will ich, und reich erblühen.

Der Dichter denke an die verschiedenen Tempos in der Musik. »Acht Verse in langsamer Bewegung — sagt Gretry — nehmen mehr Zeit weg, als dreissig bei geschwindem Tempo.« — Dies ist jedoch sehr relativ. Wenn der Komponist acht Verse hintereinander ohne alle Wiederholung fortsingen lässt, die dreissig Verse oft wiederholt, so werden jene acht in langsamem Tempo doch weniger Zeit in Anspruch nehmen, als diese dreissig.

Wiederholungen der Worte.

Manche Lied- und Operndichter setzen die Wiederholungen ganzer Strophen oder einzelner Verse in ihre Texte. Dies ist falsch, oder wenigstens unnöthig. Die Wiederholungen sind ein musikalisches Mittel, technisch zur Abrundung der Form, psychologisch zur Schilderung der Wiederkehr gewisser vorherrschender Gedanken und Empfindungen. Durch die vorgeschriebenen Wiederholungen des Dichters wird der Komponist genirt, der die einzelnen Verse und Worte nach beiden genannten musikalischen Gesetzen vornehmen muss, von welchen der Dichter in der Regel keine Kenntniss hat, und keine Rücksicht darauf nimmt. Er wiederhole daher im Texte weder Strophen, noch Verse, noch einzelne Worte, denn dieses Alles ist Sache des Komponisten.

Für die Behandlung der Texte zu geschlossenen selbständigen Singstücken bleibt noch bis heute Metastasio ein beherzigenswerthes Muster. Mit Ausnahme seiner häufig eingestreuten allgemeinen Sentenzen und Vergleichungen, gibt Jahn die Vorzüge in folgenden Momenten an. »Den Fortgang der Handlung, die dramatische Motivirung verlegt Metastasio regelmässig in den recitativischen Dialog, die Arie (oder Duett, Terzett) drückt, fast immer zum Beschluss einer Scene, das Gefühl aus, welches das Resultat der vorhergehenden Bewegung ist und sie momentan abschliesst. Dies wusste er bestimmt und klar, schlicht und soweit gemässigt auszudrücken, dass er dem Komponisten Anregung und zugleich Spielraum für seine musikalische Behandlung gab. Diese allgemeine Anlage der Arie wurde nun aber gehoben durch eine wohllautende, melodiöse Sprache, welche der Musik auf halbem Wege entgegenkam, durch eine einfache, aber doch abwechselnde Rhythmik, welche dem Musiker Freiheit liess, endlich durch die zweckmässige Gliederung sowohl in der Zusam-

menstellung entsprechender und kontrastirender Gedanken als in der syntaktischen Konstruktion, welche dem Komponisten überall eine bequeme Grundlage für die musikalische Periodirung gewährte ohne ihn zu beschränken.«

Vorbereitung und Hinführung zu einer Gefühlssituation.

Eine Gefühlssituation kann einzeln, für sich betrachtet, gut dargestellt sein, im Stück aber doch nicht wirken, weil sie nicht an der rechten Stelle erscheint, weil ihr die rechte Vorbereitung und Herbeiführung fehlt.

Wir müssen nämlich die Ursachen kennen, das Crescendo der Umstände, die ein Gefühl, eine Leidenschaft entstehen machen und zum nothwendigen Ausbruch bringen, dergestalt, dass es nicht blos bei der Person auf der Bühne, sondern auch bei jedem Hörer entstehen und ausbrechen muss.

Man vergegenwärtige sich das Terzett im ersten Akte des Wasserträgers zwischen Armand, seiner Gattin und Micheli.

Die beiden Ersten kommen herein und drücken ihren stürmischen Dank gegen den Wasserträger, ihren Retter, aus. Aber welch glückliche Hinführung, Vorbereitung, welch ein weise angelegtes Crescendo von Vorgängen, von Vorumständen hat unsere Seele so empfänglich gemacht, so in allmähliche Vorvibration gesetzt, dass, als nun der Ausbruch des Gefühls im Terzett erfolgt, wir ganz und gar mittönen, als wären wir die Personen selbst!

Wir wissen gleich aus der Expositionsscene, dass Graf Armand sich der Willkür und Volksbedrückung Mazarin's edel und muthig entgegengestellt, und darum vor der Rache des allmächtigen Ministers flüchten musste. Wie werden wir warm für einen so edlen Volksfreund! Micheli hat beide Gatten für den Augenblick aus den Händen der italienischen Soldaten befreit, aber die Gefahr ist nicht beseitigt, so lange jene in Paris herumirren. Sie müssen über die Barriere gebracht werden. Das will Micheli unternehmen, und darum hat er sie diesen Abend in seine Wohnung bestellt, um einen Plan dazu mit ihnen zu verabreden. Er erwartet sie jeden Augenblick. Wie sind wir gespannt auf die Erscheinung des edlen unglücklichen Paars! Da erscheint es endlich, und wirft sich in stürmischem Danke an Micheli's Brust.

> Komm hier an meine Brust,
> Mein Schutzgott, mein Erretter u. s. w.

Das ist eine Hinführung von Umständen auf eine Situation voll Natur, Wahrheit und ergreifender Wirkung!

Wenn nun der Komponist gewisse Forderungen stellen muss, die aus dem Wesen des musikalischen Dramas entspringen, so richtet doch mancher bis heute auch Wünsche an den Dichter, deren Grund nicht auf Nothwendigkeit, sondern nur auf konventionellem Gebrauch ruht.

Introduktion.

Dahin gehört z. B. der Glaube, jede Oper müsse eine grossartige Introduktion haben, als mannigfaltiges Ensemble vieler Personen, wo möglich auch mit Chor. Hierdurch kann aber der Dichter zu einer Scene gezwungen werden, die dem natürlichen Gange seiner bezüglichen Handlung ganz widerspricht, nicht logisch angemessen ist, und den ganzen Plan verrückt und verdreht. Wie hätte der Dichter des Wasserträgers, des Musters eines interessanten und vernünftigen Opernbuches, sein Stück mit einem Chor oder nur mit einem Ensemblegesang beginnen lassen sollen? Die Motivirung der ganzen Handlung liegt in dem Gespräch zwischen dem Grossvater und seinen beiden Enkeln über die Bedrückungen des Kardinals, die Gefahren und Verfolgungen, welchen die Vertheidiger des Volks ausgesetzt sind, und die drohende Stimmung und Haltung der Pariser. Die Oper hat deshalb, sehr vernünftig, gar keine musikalische Introduktion, sondern beginnt mit Dialog, und wem fällt das unangenehm auf? Dies einzige Beispiel beweist, dass jene Forderung ungerechtfertigt ist, und der Wirkung eines dramatisch-musikalischen Werkes gar keinen Eintrag thut. Im Gegentheil schadet eine geräuschvolle Introduktion eher, weil sie des Kontrastes mit der Ouverture entbehrt, die ja ein schwungvolles und glänzendes Orchesterstück ist, auf welches ein gleich aufregendes Gesangstück, namentlich mit Chor, unmittelbar folgend das Ohr gleich im Anfang zu lange erschüttert und überfüllt. Es ist daher viel zweckmässiger, wo die Oekonomie des Stückes eine musikalische Introduktion verlangt, diese mit einer Arie zu beginnen, wie in Joseph und seine Brüder geschieht, oder mit einem Ensemble von Solostimmen, einem Duett, wie im Titus, oder, wenn es ein Chor sein muss, diesen in einer ruhigeren und sanfteren Situation auftreten zu lassen, wie der Elfenchor im Oberon, der gegen die feurige Ouverture einen so schönen, wohlthuenden Kontrast bildet.

Gerechtfertigter ist die Forderung des Komponisten bei der Oper nach mannigfaltigen Finales an den Aktschlüssen. Wer möchte die herrlichen Stücke der Art in den meisten Mozart'schen Opern missen? Hier sind diese Wünsche gerechtfertigt durch das Gesetz der Steigerung des Interesses. Doch muss natürlich auch hier der Plan des

Ganzen dergleichen als natürlich und zulässig erscheinen lassen. Der erste Akt des Freischütz endet mit einer Arie, aber sie erscheint begründet in der Situation, und stört darum Niemand. Soviel sei einstweilen über berechtigte und unberechtigte Forderungen des Komponisten an den Dichter gesagt. Wir werden in dem Verfolg dieses Buches noch mehrere darauf bezügliche Bemerknngen zu machen Veranlassung finden.

Es wird aus der Feder des Dichters selten ein Operntext hervorgehen, der, abgesehen von rein dramatischen Mängeln, nicht auch in musikalischer Hinsicht mancher Verbesserungen bedürfte und fähig wäre. Der Einfluss Meyerbeer's auf seine Dichter ist bekannt; und wenn wir auch seine Eingriffe nicht als Muster aufstellen mögen, da er die dramatische Seite oft zu wenig beachtete, ja nicht selten auffallend verletzte, um ein pikantes Musikstück anbringen zu können, so hat er doch in Bezug auf musikalisch wirksame Situationen gar manches angegeben, was ihm als Musiker zu Gute gekommen, und auf das seine Dichter ohne seine Erinnerungen nicht gekommen wären.

Ernster in beiden Beziehungen nahm und verstand es K. M. von Weber. Seine Aenderungen waren in der Regel nicht allein musikalisch günstiger, sondern auch dramatisch verständiger. Und eben denselben scharfen und verständigen Blick besass Mozart. Hinsichtlich der Stoffe zu seinen Opern war er freilich nicht wählerisch, wie der Text zu Così fan tutte beweist. Man legte aber auch damals, ausserhalb Frankreichs, nirgends grosses Gewicht auf eine vernünftige dramatische Handlung; das Publikum liess sich die läppischste gefallen, wenn nur die Musik gut war. Die musikalischen Schwächen des Textes sah aber Mozart sogleich ein, und wusste dem Dichter die nöthigen Verbesserungen auf's Bestimmteste anzugeben. Es ist höchst belehrend, was Otto Jahn darüber bemerkt, welche Aenderungen Mozart z. B. an dem Texte zu Idomeneus und zur Entführung aus dem Serail vorgeschlagen, und welche gründliche dramatische Einsichten er dabei bewiesen hat, von der Aenderung oder Verlegung ganzer Scenen bis zu Verbesserungen einzelner Wörter. Kein angehender Opernkomponist sollte Jahn's Mozart-Biographie unstudirt lassen, und jeder die in demselben vorgebrachten Bemerkungen über den Antheil beachten, welchen Mozart auf die Verbesserungen seiner Texte gehabt hat.

Zweites Kapitel.

Von der musikalischen Deklamation.

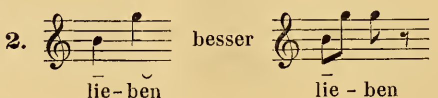
Unter der musikalischen Deklamation versteht man die Kunst: Wort und Ton im Einklang zu bringen. Die Lehre dieser Kunst zerfällt in 3 Theile: a) die Lehre vom prosodischen Accent, b) vom grammatisch-rhetorischen Accent, c) vom pathetischen Accent.

Beachtung dieser sogenannten Accente ist die nächste Pflicht des Vokalkomponisten: Der prosodische Accent regelt das Verhältniss der Silben im Worte: der grammatische Accent bestimmt erstens die Stellung des Wortes im Satze, zweitens den rhetorischen Charakter des Satzes selbst (Haupt- oder Nebensatz, Frage- oder Ausrufungssatz u. s. w.), der pathetische Accent bezieht sich auf den Empfindungsinhalt des Satzes (traurig, freudig, heftig, ruhig u. s. w.).

a) Die Hauptregel in der Lehre vom prosodischen Accent ist, dass das Verhältniss der Silben des Wortes in der Musik erkennbar bleibe. Wir unterscheiden betonte und unbetonte, oder schwere und leichte Silben. Diesem Verhältniss entspricht in der Musik in erster Linie der Unterschied zwischen guten und schlechten Takttheilen. Wir verlangen demnach, dass die betonte Silbe auf einen guten, die unbetonte auf einen schlechten Takttheil gesetzt werde. In zweiter Linie entspricht dem Verhältniss der betonten und unbetonten Silben der Unterschied von langen und kurzen Noten. Dem entsprechend ist es als Fehler zu bezeichnen wenn die betonte Silbe einen kürzeren Notenwerth erhält, als die unbetonte z. B.:



In dritter Linie muss das Verhältniss von betonten und unbetonten Silben auch durch Höhe und Tiefe der Töne gewahrt werden. Wenn man die betonte Silbe auf einem tiefen, die unbetonte auf einem bedeutend höheren plötzlich und gleich lang gibt wie die erstere, so wird die unbetonte dermassen herausgehoben, dass selbst der Unterschied zwischen gutem und schlechtem Takttheil aufgehoben wird, z. B.:

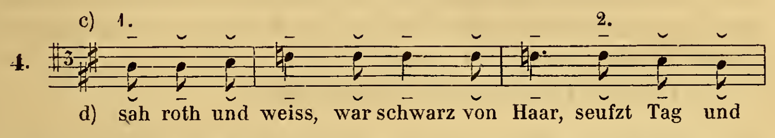


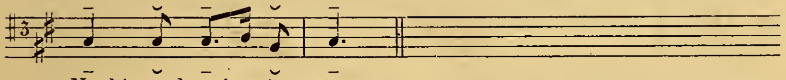
Bei älteren Komponisten sind Verstösse gegen den posodischen Accent nicht selten.

Ein auffallendes Beispiel dazu liefert **Mozart** in der Romanze Pedrillo's im dritten Akt der Entführung aus dem Serail No. 18.



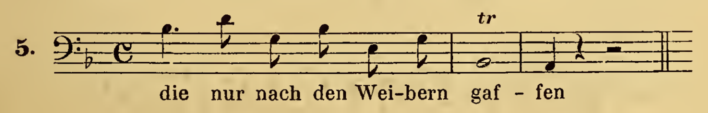
und:





wo die kurzen Silben »In« bei b), »sah« und »seufzt« bei d) auf den guten Taktheil bei a) und c) 1 und 2 gelegt sind.

In Osmin's Arie »Solche hergelaufne Laffen« ist im zweiten Vers:



die weibliche Schlusssilbe auf den guten Taktheil gelegt, und damit gegen die grammatikalische Regel gefehlt.

Die ebenfalls weibliche Silbe des ersten Verses hat dagegen richtig jedesmal den schlechten Takttheil erhalten:



und weiterhin:



Mozart hätte die obige Stelle eben so richtig fassen können, etwa:



der brüske Ausdruck würde dadurch nicht verloren gegangen sein.

Weit häufiger hat K. M. v. Weber diese Regel verletzt, was um so auffallender ist, da Weber ein so wissenschaftlich gebildeter Geist war, und seine Sorgfalt für richtige Deklamation mehrmals in seinen Schriften besonders betont.

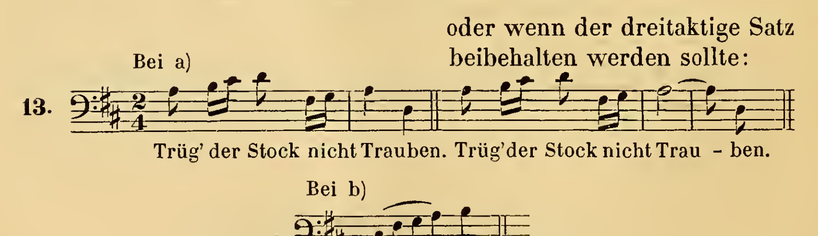
In Kaspar's Lied (Freischütz) accentuirt er:



In dem Duett zwischen Agathe und Aennchen singt Letztere:



Diese falsche Betonung wäre überall leicht zu vermeiden gewesen.



Bei c)



Auch in diesen Fällen allen würde der roh brüske Ausdruck nicht verloren, sondern gewonnen haben.

Besser werden solche Fälle durch kleine Umstellungen der Worte vermieden. Aennchen z. B. konnte singen:



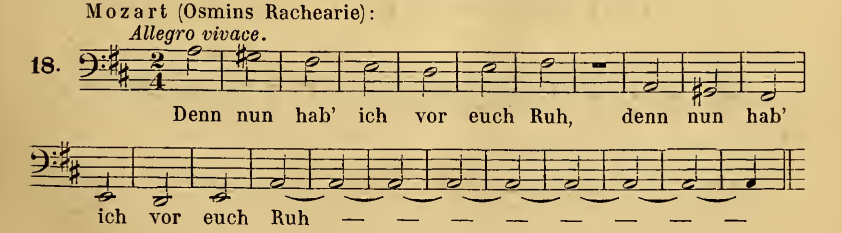
Die Bedeutung des prosodischen oder Silbenaccentes ist nicht in allen Perioden der Musikgeschichte gleich geschätzt worden. In neuester Zeit wird nach dem Vorgange R. Wagner's auf diese Seite der korrekten Deklamation wieder ein strengeres Gewicht gelegt.

Ihre Hauptbedeutung hat die Lehre vom prosodischen Accent für das Recitativ. Doch kommen auch hier bei älteren deutschen Komponisten Verstösse vor, selbst bei Bach, dessen Recitative im Allgemeinen Muster des Ausdrucks sind und der auch in geschlossenen Sätzen, namentlichen langsamen, Beweise einer ausserordentlich genialen Deklamationsbegabung gibt. So in der Matthäuspassion:



Oft kann der Sänger dem prosodischen Accent da nachhelfen, wo ihn der Komponist nicht beachtet hat, z. B.:

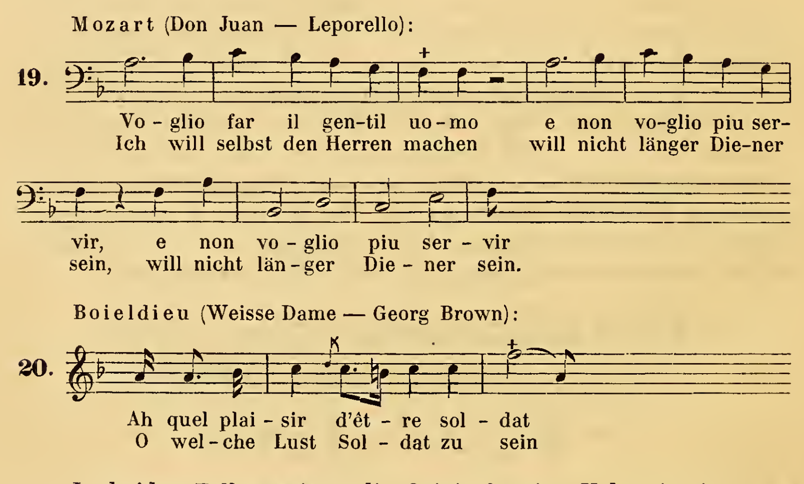
Mozart (Osmins Rachearie):



Die Gesetze der Prosodie müssen und können auch da beachtet werden, wo auf eine Silbe mehrere Noten kommen. Das ist hauptsächlich im Koloraturgesang der Fall. In guten Mustern dieser Gattung wird man in der Regel finden, dass Melismen, Figuren und Passagen auf betonte und lange Silben fallen.

b) Der grammatische Accent verlangt erstens, dass das wichtigste Wort im Satze auch in der musikalischen Periode eine rhythmisch und melodisch ausgezeichnete Stelle erhalte: Verstösse gegen diese Regel sind in deutschen Originalopern selten; sie kommen dagegen häufig im übersetzten vor, z. B.:

Mozart (Don Juan — Leporello):



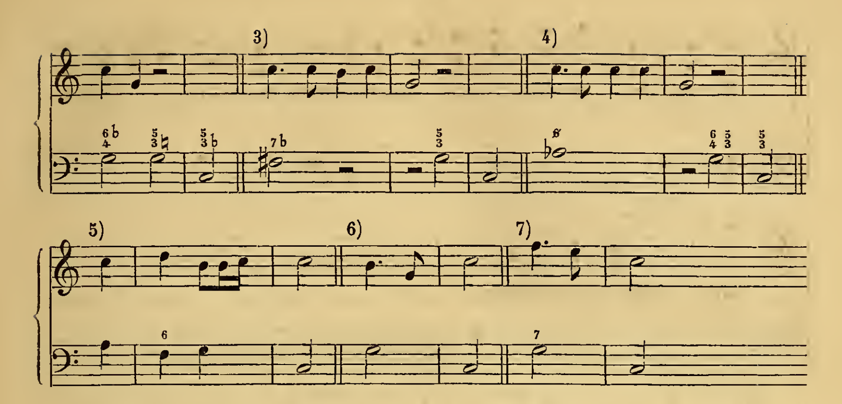
Boieldieu (Weisse Dame — Georg Brown):

In beiden Fällen zeigen die Originale eine Uebereinstimmung von Satzaccent und melodischem Accent, welche die Verdeutschung zerstört hat.

Einen wichtigen Theil der Lehre vom grammatisch-rhetorischen Accent bildet die Behandlung der Interpunktionen. Das Hauptmittel dieselben in der Musik wieder zu geben besteht in den Kadenzen.

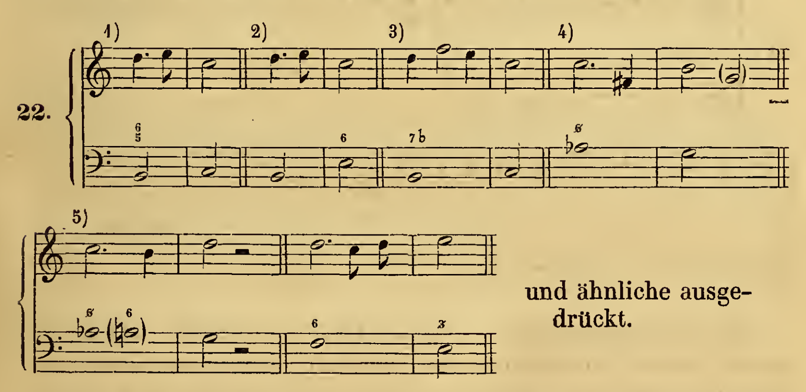
Für den Punkt findet man im Recitativ folgende Schlüsse:





und ähnliche aus Hauptkadenzen bestehende Wendungen, wenn es sich um die Abgrenzung grösserer und wichtiger Satzgruppen, das Ende einer längeren Erzählung, eines umfangreichen Auftrages etc. handelt.

Dient der Punkt nicht als Abschluss eines grösseren zusammenhängenden Ganzen, sondern nur eines kleineren unwichtigeren Satzes, so wird er durch Nebenkadenzen wie die folgenden:

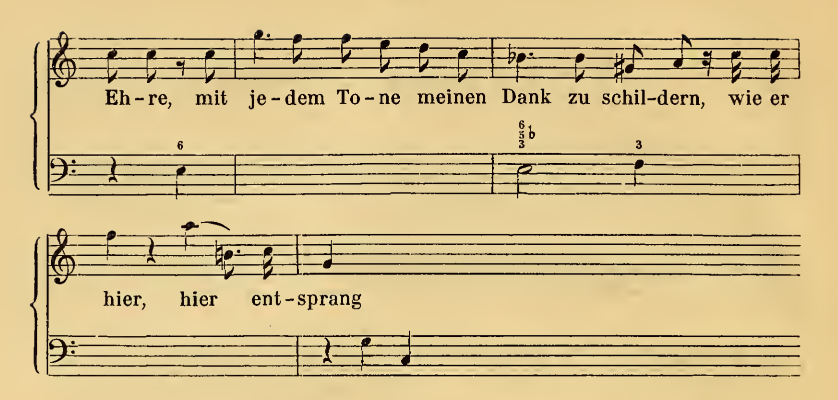


und ähnliche ausgedrückt.

Das Komma oder der Beistrich wird durch kurze Pausen wiedergegeben:

Mozart (Zauberflöte — Tamino):





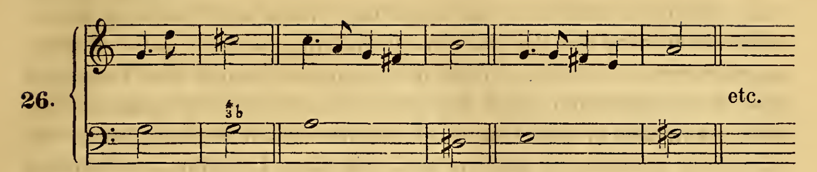
Wenn Kolon und Semikolon einen Satz abschliessen, der nicht mit dem Folgenden eng zusammenhängt, so werden sie durch einfache Nebenkadenzen ausgedrückt. Wenn aber der Satz ohne das Folgende nicht verständlich ist, so muss sie der Komponist durch eine Kadenz wiedergeben mit dissonantem oder unselbständigem Schlussakkord:



Es ist ein alter Brauch, dass am Ende von Sätzen, welche mit einem Fragezeichen enden, der Tonsetzer die Stimme steigen lässt. Die Kadenz schliesst dabei konsonirend, wenn der Satz lang ist oder wenn die Frage (rhetorisch) eine Antwort nicht bedingt. Nach kurzen Fragesätzen, und bei solchen, auf welche eine Antwort erfolgen muss, endet die Kadenz dissonirend. Beispiele für die erste Art:



für die zweite Art:



Die Behandlung des Ausrufungszeichens unterliegt den mannigfachsten Modifikationen. Nur wenige allgemeine Fingerzeige lassen sich dafür geben. Die Stimme wird steigen, wenn der Charakter des Aufrufs ein froher, fallen, wenn er ein trauriger ist. Ueber die Anwendung von Haupt- oder Nebenkadenzen entscheidet die Länge des Satzes, welcher mit dem Ausrufungszeichen schliesst.

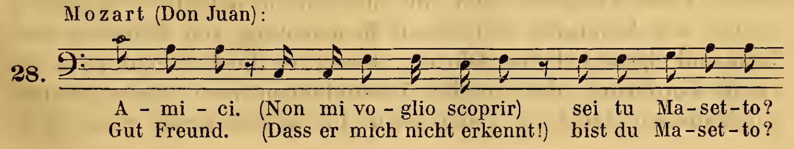
Der Gedankenstrich wird durch eine Pause in der Singstimme wiedergegeben, die je nach der Situation durch einen konsonirenden oder dissonirenden Akkord der Begleitung, der auch motivischen Zusatz haben kann, ausgeführt wird.

Wagner (Walküre — Siegmund):



Die Parenthese wird in der Regel dadurch ausgedrückt, dass die eingeschalteten Worte durch kurze Pausen eingegrenzt und in einer tieferen Lage gesungen werden.

Mozart (Don Juan):



In geschlossenen Gesangstücken, wo Wiederholungen ganzer Sätze, kleinerer Phrasen und einzelner Worte der Dichtung häufig vorkommen, wird nur die letzte Wiederholung mit einer vollen Kadenz abgeschlossen. Nehmen wir an, der Komponist würde den Vers: »Ich muss ihn wiedersehen, und wär' er noch so weit!« sechsmal wiederholen, so drückt er das Schlusszeichen die ersten fünfmal durch eine halbe oder gebrochene Kadenz aus, mit einer Dreiklangsumkehrung oder einer Dissonanz abschliessend, und bringt erst bei der sechsten Wiederholung die vollkommene Kadenz.

Alle hier gegebenen Regeln über die Interpunktion haben nur andeutenden Charakter. Der junge Komponist wird auf Grund der hier angeführten Formen manche weitere Wendung selbst finden können. Namentlich im Recitativ muss man sich hüten zu viel zu interpungiren und vor Allem mit Kadenzen sparsam sein. Nicht jedes Kamma und Kolon des Dichters braucht in der Musik ausdrücklich markirt zu werden.

c) Der pathetische Accent bringt den geistigen Charakter der Dichtung zum Ausdruck. Der pathetische Accent ist für die musikalische Behandlung einzelner Worte wichtig, für die Auffassung ganzer Sätze, für die Komposition grösserer und kleinerer Partien der Dichtung, für den Gesammtton in Abtheilungen und im Ganzen, für die Haltung der dramatischen Personen wenn sie einzeln erscheinen und für die Lagen, wo sie zusammenwirken. Die zwei Grundformen, auf welche alle menschlichen Leidenschaften und Seelensäusserungen zurückgeführt werden können, sind Vergnügen und Kummer, aber die Art, in welcher sie sich im einzelnen Falle äussern können, ist so verschieden und vielfaltig als es Individualitäten gibt und Lagen in welche diese gebracht werden können. Wenn z. B. die Rede ist von einem Unglück, in welches eine liebenswürdige Person gerathen, wenn Bekannte einen Sohn über den Tod seines Vaters zu trösten haben, so werden Alle Mitleid zeigen; aber in der Weise, wie sie dies ausdrücken, wird der hartherzige, der kluge und gefühllose, der bösartige, der glatt konventionelle, der empfindungsvolle Mensch, der Freund, die Geliebte sich bestimmt unterscheiden.

Es ist das erste Erforderniss des dramatischen Komponisten, dass er menschliche Gefühle und Leidenschaften jeder Art und in jedweder Individualisirung sich getreu und lebhaft vorzustellen vermöge. Diese Fähigkeit setzt eine angeborene natürliche Begabung voraus, tiefe Kenntniss und scharfe Beobachtung von Menschen und Welt und eigene Lebenserfahrung. Besitzt er dieses Talent, so ist die zweite Forderung, dass er den Vorstellungen auch einen genauen musikalischen Ausdruck geben kann; bis zu dem Grade muss er in

der Wiedergabe von Empfindungen und Leidenschaften genau und treffend sein, dass die Musik, welche er zu den Worten einer dramatischen Nummer geschrieben hat, nicht auf die einer anderen übertragen werden kann, ohne alle Aehnlichkeit und Wahrheit zu verlieren. Diese Kunst erwirbt sich der Komponist zunächst durch das Studium guter Muster, wie ihrer unser Buch im weitern Verlaufe zahlreiche bringen und eingehend erklären wird. Nicht alle Opernkomponisten, welche seiner Zeit die Bühne beherrscht haben, bieten gute und nachahmenswerthe Muster. Es gibt ganze Perioden in der Geschichte der Oper, in denen einseitige Manieren und Geschmacksverwirrung den vornehmsten Zweck der Musik in der Oper, den wahren und gesteigerten Ausdruck der Leidenschaften ganz vergessen liessen. Die Zeit, wo nach dem Vorgang von Rossini und Donizetti die Italiener in die traurigsten Arien durch das Orchester ein munter vergnügtes Tänzchen hineinspielen liessen, wo Bellini auf jubelndem Texte lamentirte und schluchzte, wo Auber auf Grund einer fidel bewegten Ballmusik seine Personen die wichtigsten Beschlüsse fassen und verwegne Thaten ausführen liess — liegt nicht weit hinter uns. Aehnliche Sünden gegen die dramatische Wahrheit waren auch in der Musik der italienischen Oper an der Tagesordnung zur Zeit wo Gluck seine berühmte Reformation begann. Das nämliche Thema, welches für eine verliebte Arie passte, wurde auch zum Ausdruck der Freundschaft, der Frömmigkeit und Andacht verwendet; Argwohn, Unruhe, Eifersucht; Zorn, Verzweiflung, Schrecken sahen einander ganz ähnlich. Es ist nicht unnütz auch solche Beispiele zu studiren, um zu sehen, bis zu welchem Grade von Unnatur das Abirren vom rechten Wege führen kann.

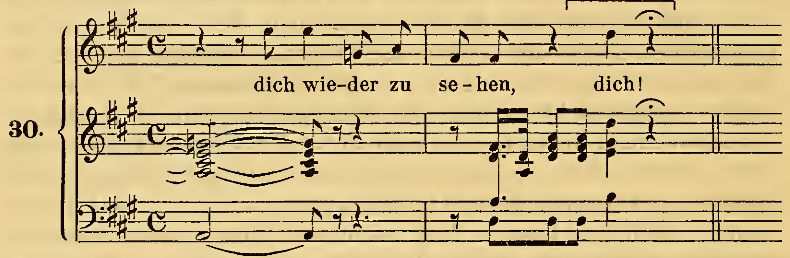
Uebungen in der musikalischen Deklamation.

Dem in dem ersten Bande dieser Kompositionslehre ausgesprochenen Grundsatz getreu: mit dem Kleinen und Einfachen anzufangen und stufenweise zu dem Grösseren und Zusammengesetzteren fortzuschreiten, rathe ich dem beginnenden Opernkomponisten, auch die musikalische Deklamir- und Ausdruckskunst an den kleinsten Theilen der Rede zu üben. Jede Melodieperiode, wie jedes ganze Gesangstück, besteht ja aus einer Reihe solcher Melodietheile und Theilchen, als Repräsentanten der feineren Regungen eines grösseren Gefühlsganzen, die man behufs isolirter Studien und Uebungen trennen und einzeln vornehmen kann.

Von dem Vers in der Entführung: »Constanze! dich wieder zu sehen, dich!« hat Mozart schon aus dem einzigen Namen seiner Geliebten ein besonderes Deklamationsbildchen gemacht:



Ein zweites über »dich wieder zu sehen«:



Ein drittes über das einzige Wort »dich«! wie die Ueberhakung zeigt.

In derselben Arie ist der erste Abschnitt des Verses

»O wie ängstlich!«

von eben der Art.



Und ferner in Constanzens Arie:

»Traurigkeit ward mir zum Loose«



Es ist ein äusserst förderndes Studium, auf solche Weise ganze Singstücke in ihre kleinsten melodisch deklamatorischen Theile zu zerlegen, und jeden getrennt für sich zu betrachten. Durch aufmerksame Fixirung auf den musikalischen Ausdruck dieser kleinen Gefühlszüge wird der Sinn für sorgsame Deklamation ungemein geübt und verfeinert.

Man nehme nun aus alten Operntexten oder Gedichten einzelne Verse und bilde aus deren Theilen kleine deklamatorisch-melodische Bilder, vorläufig ohne weitere Rücksicht auf Fortführung zu einer abgeschlossenen Melodie oder Periode. Dies versuche man aber an denselben Worten nicht einmal, sondern vielmals.

Derselbe Charakter empfindet oft bei denselben Worten, derselben Vorstellung, verschiedene Regungen, in stärkeren oder schwächeren, abnehmenden und zunehmenden Graden.

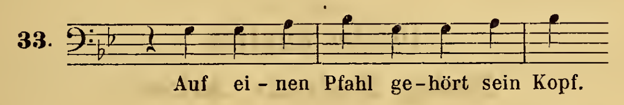
Als Belmonte im Duett mit Osmin von Pedrillo sagt:

»Er ist fürwahr ein guter Tropf«

entgegnet Osmin:

»Auf einen Pfahl gehört sein Kopf.«

Das erstemal singt der Türke diese Worte mit denselben Noten Belmonte höhnisch parodirend nach:

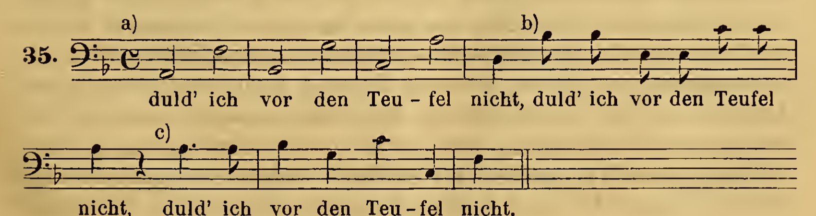


Als aber Belmonte seine Versicherung wiederholt, thut zwar dasselbe auch Osmin, aber diesmal nicht höhnisch parodirend, sondern voller Wuth und Bosheit:



welche zweite wildere Tonphrase er mehrmals hintereinander herauspoltert.

Ferner: In seiner Arie »Solche hergelaufne Laffen« deklamirt Osmin den Vers »duld' ich vor den Teufel nicht« wie folgt:



Dieselben Worte also, aber dreimal verschieden empfunden und danach deklamirt; das erstemal bei a) ärgerlich plump, bei b) eifriger, bei c) entschlossen, abgeschlossen.

Für diese kleinen Uebungen im pathetischen Accent wird der angehende dramatische Komponist am besten kurze Sätze benutzen, wie: »Komm her!«, »Lasst uns gehn!«, »Nun hat der Tag begonnen!«, »So sei es denn!«, »Ach, ich wusst es ja!« und ähnliche. Er lege dieselben verschiedenen Personen in den Mund, lasse sie von denselben an immer neue Adressen richten und denke sich den Satz von derselben Person in verschiedenen Stimmungen gesprochen. Die Königin spricht ihr: »Komm her« anders zum Höfling, als die Mutter zur Tochter, anders wenn sie belohnen will, als wenn sie zu rügen hat. Anders wird ein Tag begrüsst, der ein freudiges Ereigniss bringt, anders der Morgen dem eine schwere Entscheidung folgen wird. So aus verschiedenen Situationen herausgedacht von verschiedenen Personen gesprochen und für verschiedene bestimmt — bieten jene wenigen Worte eine grosse Reihe von Miniaturscenen, an denen der junge Komponist seine Deklamationskunst wohl üben kann.

Drittes Kapitel.

Dialog, Recitativ, Arioso.

Der Text einer Oper zerfällt in 2 Hauptabtheilungen: Dialog und Gesangstellen.

Der Dialog wird in die Form des Recitativs gebracht. Wir haben allerdings Opern genug, deutsche und französische, in welchen der Dialog einfach gesprochen wird. Unsre Meinung aber ist die, dass

der gesprochene Dialog

der ganzen Natur der Oper widerspricht und deshalb zu verwerfen ist. Wenn wir ihn in etlichen hochangesehenen Werken aus der Entwickelungsperiode der deutschen Oper, wie Zauberflöte, Fidelio, Freischütz angewendet sehen, so hat dies einen historischen Grund: Unsere deutsche Oper ging aus dem harmlosen Liederspiel hervor und hatte zur Zeit der Entstehung jener genannten Werke ihren Zusammenhang mit dieser niederen Gattung noch nicht völlig gelöst. Aehnlich ist das Verhältniss der französischen opéra comique, der sonderbarer Weise Werke wie Cherubini's Wasserträger u. a. angehören, zu dem Vaudeville. Die Italiener haben den gesprochenen Dialog nie geduldet, auch in ihrer komischen Oper nicht. Den Reich-

thum an Witz, Laune und Geist, welchen die Vertheidiger des gesprochnen Dialogs diesem als einen unersetzlichen Vorzug zusprechen, haben die Italiener dabei auch ihrem gesungnen Dialog gewahrt, indem sie in der Komposition und im Vortrage des Recitativs den gehörigen leichten Ton einhielten. Dafür, dass der Uebergang vom gesprochnen Dialog zum Gesang zuweilen von besondrem Effekt ist, führen die Vertheidiger einige klassische Beispiele an, wie die Kerkerscene im »Fidelio«, das Duett zwischen Armand und der Gräfin im »Wasserträger«. Das erste oft citirte Beispiel ist falsch — denn es handelt sich dort nicht um gesprochnen Dialog, sondern um Melodrama. Das zweite beweist nichts — denn der Ausbruch des Gefühls, mit welchem die Gräfin plötzlich zu singen anfängt: »Mich trennen von dem Gemahl? Nein, ich trenne mich niemals von ihm!« würde ebenso mächtig wirken, wenn das vorhergehende Gespräch in der Form des einfachen Recitativs geführt würde.

Die neuere Praxis beweist, dass die Ansicht von der Unnatur des gesprochnen Dialogs in der Oper allgemeiner getheilt wird. Wir finden ihn heute nur noch in anspruchslosen, dem Liederspiele nahestehenden Werken wie »Das goldne Kreuz«.

Das Recitativ.

Wir haben zweierlei Arten desselben in der Oper: 1) das einfache; und 2) das obligate.

Das einfache Recitativ (recitativo secco)

ist vornehmlich zur Auseinandersetzung der Handlung bestimmt, bis es zum Ausbruch eines andauernden Gemüthszustandes und einer demselben analogen gefesteten Musikform hinführt.

Der Text zu einem solchen Recitativ bedarf keines gleichbleibenden Metrums, die Verse können frei, mit bald weniger bald mehr Füssen behandelt werden, ja es kann selbst in Prosa gefasst sein.

Die musikalische Behandlung des einfachen Recitativs.

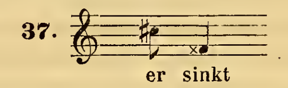
Die Wirkung des Recitativs hängt in erster Linie vom Sänger ab; der Komponist kann nur diesem die Aufgabe erleichtern oder erschweren. Deshalb hat man für die Komposition des Recitativs Einiges zu beachten. Die gebräuchlichen Regeln dafür sind folgende:

1) Richtige Betonung der Silben. Hierüber ist bereits in dem Kapitel über die musikalische Deklamation gesprochen worden; auch wird der Komponist schon durch die Erziehung in seiner Sprache vor Verstössen gegen diese Regel bewahrt.

2) Jede Silbe soll, als möglichst treue Nachahmung der recitirten Deklamation, nur einen Ton haben. Im Allgemeinen kann man diese Regel gelten lassen; unbedingt ist sie nicht zu nehmen. Graun in seinem Tod Jesu lässt einmal singen:



wodurch das Mitleid einen rührenderen Ausdruck gewinnt, als durch die reine syllabische Deklamation:



Die neueren Komponisten, namentlich Italiener, bringen nicht selten, namentlich am Schluss ihrer Recitative, längere Melismen auf einer Silbe, worunter wenigstens zuweilen welche vorkommen, die den Ausdruck wirklich verstärken.

3) Oratorisch richtige Betonung, d. h. Hervorhebung derjenigen Worte, auf welchen der Sinn des Redesatzes beruht, wobei aber die wechselnden Nüancen der Empfindung, der pathetische Accent, wohl zu beachten sind. In Schiller's »Piccolomini« sagt Max zu seinem Vater:

»Es kann nicht sein! kann nicht sein! kann nicht sein!«

Hierüber ist ebenfalls das Nöthige in dem vorhergehenden Kapitel bemerkt.

4) Richtiges Heben und Senken der Silben und Worte nach Sinn und Empfindung des Textes. Hier hat die recitativische Deklamation den Vortheil gegen die blos gesprochene, dass jene die Modifikationen von Höhe und Tiefe in bestimmten Intervallen darstellen kann, diese dagegen in solcher Beziehung unbestimmter ist.

5) Im einfachen Recitativ soll in der Regel nur die Mittellage des Sängers benutzt werden. Die Verwendung des ganzen Stimmumfangs, bis zu den höchsten und tiefsten Tönen, erfolgt nur ausnahmsweise und würde für den leidenschaftloseren Inhalt des Textes überreizt und karikirt erscheinen. In der komischen Oper kann jedoch solche Uebertreibung in geeigneten Fällen von glücklicher Wirkung sein.

6) Das einfache Recitativ hat keine Tempobezeichnung und wird stets im $^4/_4$ Takt geschrieben. Die Notengeltungen richten sich zwar einigermaassen nach den schnelleren oder langsameren Regungen des Gefühls (Viertel, Achtel, Sechzehntheile zumeist), doch

findet keine strenge (taktmässige) Ausführung dabei statt. Die Gesangsphrasen sind nur der leichteren Uebersicht und Auffassung wegen in den $^4/_4$ Takt eingetheilt; ihr Vortrag ist frei und bleibt dem Verstand und Gefühl des Sängers überlassen.

7) Da ausserdem im Recitativ keine auf einander bezüglichen symmetrisch geordneten Motive, Abschnitte, Sätze u.s.w. vorkommen, so hat es auch keine Melodie im Sinne abgeschlossener Musikformen.

8) Dagegen muss es, um dem Wesen der Rede durch die musikalische Nachahmung gerecht zu werden, die Redeabschnitte und Interpunktion beachten, wie im vorigen Kapitel auseinandergesetzt ist.

9) Die Begleitung des einfachen Recitativs wurde früher von dem Cembalo nach der Generalbassbezifferung und dem Bass, oder auch nur vom Bass und mehreren Violoncells ausgeführt; man schlug die Akkorde blos beim Wechsel der Harmonie an, und waren fortklingende Töne nicht in Gebrauch. Wir werden unten weiter darüber sprechen. Hier folge die Bemerkung:

10) Dass die Harmonie (die angegebenen Akkorde) sich genau nach dem Ausdruck des Textes zu richten, die Farbe der Empfindung durch die angemessene Akkordfarbe zu analogisiren hat. Ein fröhlicher Inhalt erfordert Dur-, eine klagende Empfindung Mollharmonie; heftige, leidenschaftliche Affekte verlangen kühne Dissonanzen etc. Indem nun jeder Regung des Textes die analoge Harmonie untergelegt wird, und die Regungen in mannigfaltigem Wechsel aufeinander folgen können, entsteht:

11) Die Modulation, und es ergibt sich daraus, dass dieses Element auch in dem einfachen Recitativ schon nicht nach äusserer Willkür behandelt werden darf (nicht etwa nur, um durch immer neue, pikante Ausweichungen zu reizen und zu überraschen), sondern dass sie stets nur nach der näheren oder ferneren Verwandtschaft der Affektwandlungen eingerichtet werden muss. Frei ist die Modulation aber wieder, insofern sie nicht an eine Haupttonart gebunden ist, sondern in der einen anfangen, in der andern schliessen kann, je nachdem sie von dem Gang der Affekte geführt wird, von dem sie allein ihr Gesetz empfängt.

12) Vor-, Zwischen- und Nachspiele bringt das Seccorecitativ nicht, höchstens lässt es gelegentlich einmal einige Noten (eine kurze Figur) als Uebergang von einem Satze zum andern hören.

Erläuternde Beispiele zu den vorstehenden Regeln.

1) Aus Don Juan. Vierte Scene des ersten Aktes. Recitativ zwischen Don Juan und Leporello.

In Don Juan, dem leichtfertigen und muthigen Charakter, ist der Eindruck der nächtlichen Schauerscene (Tödtung des Commendatore) bereits vollständig verschwunden; der feige und ängstliche Leporello hat ihn aber nicht überwunden; er ist im Innern noch sehr erbittert über seinen Herrn, der ihn aus einer Verlegenheit und Gefahr in die andere wirft. Es drängt ihn, seinem Herzen einmal Luft zu machen, zu versuchen, den verwegenen Gebieter von seinem tollen Treiben ab- und auf ruhigere Wege zu leiten. Der Augenblick ist günstig; das Verbrechen, das Don Juan eben begangen, und die Folgen, die es für ihn haben muss, wenn er als der Thäter entdeckt werden sollte, mögen ihn für die Warnung nicht ganz unempfindlich machen, und überdies darf sich der Mitwisser der Unthat auch gegen einen Höheren etwas erlauben. Unter solchen Umständen treten beide auf und es entspinnt sich ein Gespräch, davon wir die erste Hälfte zur Betrachtung vornehmen.

D. Giov. Orsù, spicciati presto; cosa vuoi?
Lep. L'affar, di cui si tratta, è importante.
D. Giov. Lo credo, è importantissimo.
Meglio ancora finiscilla!
Lep. Giurate di non andar in collera.
D. Giov. Lo giuro sul mio onore
Purchè non parli del Commendatore.
Lep. Siamo soli?
D. Giov. Lo vedo!
Lep. Nessun ci sente?
D. Giov. Via!
Lep. Vi posso dire tutto liberamente?
D. Giov. Si.
Lep. Dunque quand' è così,
Caro Signor Padrone
La vita che menate è da briccone.
D. Giov. Temerario! in tal guisa.
Lep. E il giuramento?
D. Giov. Non si parli di giuramento, taci,
O ch'io . . .
Lep. Non parlo più, non fiato, o padron mio.
D. Giov. Così saremmo amici, or odi un poco.
Sai tu perchè son qui?
Lep. Non ne so nulla etc.

Das Bruchstück dieses Textes gibt eine Bestätigung der Bemerkung über die metrische Freiheit des Recitativ-Dialogs, der am natürlichsten dem Gespräch in Prosa angenähert wird.

Sehen wir zunächst, was sich von den obigen Regeln in der Mozart'schen Behandlung bemerken lässt.


38.
D. J.
1.
Or-sù, spicci-ati presto;
2.
Lep.
co-sa vu-oi? L'affar, di cui si
3.
D. J.
trat-ta, è importan-te! Lo
4.
cre-do è importantis-si-mo. Meglio an-
5.
Lep.
co-ra fi-niscil-la! Giu-ra-te di non andar in col-le-ra!
6.
D. J.
Lo
7.
giuro sul mio ono-re, purchè non parli del Commendato-re.
8.
Lep.
Siamo
D. J.
9.
Lep.
so-li? Lo ve-do! Nessun ci
D. J.
10.
Lep.
sen-te? Via! Vi pos-so di-re
11.
D. J.
Lep.
12.
tut-to li-be-ra-men-te? Sì! Dunque quand' è co-sì
13.
ca-ro Signor padrone, la
14.
vi-ta che menate
15.
è da bricco-ne.



Am Wenigsten bezeichnend für die Deklamation erscheint das rhythmische Element (die Notengeltungen in Bezug auf Geschwindigkeit und Langsamkeit der Rede). Selten ein Viertel, meist Achtel und Sechzehntheile sind den Silben zugetheilt. Ja, wenn man für das Eilen und Zurückhalten der Rede nach dem Tempo der inneren Regungen eine strenge Angemessenheit der Notengrössen verlangen dürfte, so wären manche Stellen in dem vorstehenden Recitative geradezu fehlerhaft. Gleich im zweiten Takte sind die Worte Leporello's »L'affar, di cui si tratta« zumeist mit Sechzehntheilen bezeichnet, und wäre diese Phrase, wenn das Verhältniss der Notengeltungen beachtet werden müsste, schnell überhin zu singen. Das würde aber dem Sinn dieser Aeusserung widersprechen. Für Leporello ist der Gedanke sehr wichtig, und gewichtig und langsamer als Don Juan den vorhergehenden Satz muss ihn Leporello hervorheben und aussprechen. So bestätigt sich, dass das Recitativ überhaupt kein Tempo bestimmt, der Komponist die Notengrössen zu den Silben mehr nur nach dem Bedürfniss der Eintheilung der Redephrasen in den $^4/_4$ Takt, als nach dem Tempo der Affekte und Leidenschaften hinschreibt, und der langsamere oder schnellere rhythmische Vortrag dem Ermessen des Sängers überlassen wird.

Richten wir dagegen unsere Betrachtung auf die Tonik (das Heben und Senken der Töne), so werden wir überall das treueste Anschmiegen Mozart's an die Wallungen und Accente der Rede bemerken, und hierin das wesentlichste Moment der recitativisch-

musikalischen Deklamation erkennen. So ist das Steigen der Töne in Leporello's gedachter Rede immer höher bis zu dem cis auf »por« ganz dem Charakter, dem Sinne und der Empfindung gemäss, und so fort jede folgende Phrase der einen oder anderen Person tonisch höchst treu deklamirt. Ein besonderer Zug, wahr und komisch zugleich, zeigt sich in Leporello's Rede (Takt 12, 13, 14, 15). »Dunque quand' è così« sagt er im zwölften Takt, die Stimme erhebend, indem er durch die Versicherung Don Juan's, nicht in Zorn gerathen zu wollen, Muth fasst, und bei sich denkt »so will ich ihm einmal recht die Wahrheit sagen«. — Hierbei setzt er sich gleichsam in Positur eines Moralredners, indem er zunächst die Worte »caro Signor padrone« ernst und würdevoll in eine tiefere Tonregion herabsteigend vorbringt (Takt 13), nun aber, bei den Worten »la vita che menate« die Stimme drohend erhebt (Takt 14) und endlich, fortgerissen von seinem inneren Aerger sich vergessend, die Worte: »è da briccone!« mit noch erhöhter und durch den Sänger zu verstärkender Stimme zornig herausschreit (Takt 15). Als aber Don Juan ihn nun selber zornig drohend anfährt, duckt er sich mit den Worten: »e il giuramento?« kleinlaut und verlegen mit der Stimme nieder (Takt 17).

Einen noch feineren Zug enthält der neunzehnte und der Anfang des zwanzigsten Taktes. D. J. gebietet Leporello zu schweigen, und droht ihm bei den Worten »o ch'io...« pantomimisch die zu erwartenden Schläge an. Da sagt Leporello: »Non parlo più, non fiato, o padron mio!« Diese Phrase hat einen vollständig abgeschlossenen Sinn, und dürfte man deshalb am Ende derselben einen Ganzschluss erwarten. Leporello aber, ärgerlich, beschämt und bedroht, bringt seine Worte in so gänzlicher Verlegenheit vor, dass er auf demselben Akkorde, auf welchem er anfängt, nur mit der zutretenden Dissonanz, auf dem Quintsextakkord, aufhört, gleichsam als habe er noch viel zu sagen, verlöre aber in seiner Furcht und Verwirrung den Sinn des Gedankens.

Bei der Frage nach Akkorden, Tonart und Modulation sieht man an unserem Beispiel, dass Mozart mit diesen Mitteln sparsam umgeht, an rechter Stelle dann aber auch durch eine ungewöhnlichere Harmoniefolge dem Ausdruck höhere Kraft zu ertheilen weiss. Bis zu dem 14. Takte hat D. J. Leporello's Reden gleichgültig angehört und leichtfertig ironisch beantwortet. Die Tonarten Adur, Ddur, Gdur sind gewöhnlich und ihre Dreiklänge und Septimenakkorde auch. Nach den letzten Worten Leporello's aber: »è da briccone« flammt D. J.'s Zorn plötzlich auf, und wie er hier blitzschnell in eine der vorigen ganz entgegengesetzte, heftige Empfindung übergeht, und dies tonisch durch das Aufflackern der Stimme zeigt, so wird

der Ausdruck auch scharf und bezeichnend durch den plötzlichen Modulationswechsel (die unvermittelte Akkordfolge von Gdur zu Dmoll) geschildert. Und ferner ist die Modulation sehr bezeichnend im 20. und 21. Takte. D. J. ist durch die demüthige Ergebenheitsäusserung seines Dieners gleich wieder versöhnt, was der Uebergang und Fall in Fdur bei den Worten »Così saremmo amici« trefflich malt.

Der Leser möge dieses Recitativ in der Partitur bis zu Ende verfolgen; er wird die Unterstützung des Ausdrucks durch die Modulation dann noch weiter und bedeutender erkennen. D. J. ist nämlich an diesen Ort wegen einer neuen Liebschaft gekommen, zu der sich nun sein Sinn nach kurzer und beseitigter Querelle mit seinem Diener wieder wendet. Er spricht ihm von dieser, und immer weicher und wärmer wird sein Gefühl, was der Uebergang der Modulation in das weichere und wärmere Esdur schön analogisirt.

So weiter und bis zu Ende betrachtet, macht die Modulation auch merkbar, dass dieses Recitativ sich in zwei Theile oder Gefühlsgruppen abscheidet, wovon die erste Zank, die andere Liebeserwartung zum Inhalt hat.

Dass die Art der untergelegten Akkorde und die leitereigene oder ausweichende Modulation nach der tonischen Deklamation das zweite wesentliche Ausdrucksmittel ist, stellt sich immer überzeugender heraus, je mehr einfache Recitative man betrachtet und mit einander vergleicht. Wir stellen noch den Anfang des nächsten nach dem Auftritt Elvira's in der fünften Scene als bestätigendes Beispiel vor.



mo - rio cru-de-le! mi di chia - ri tua spo-sa, è poi man-

can-do, del-la ter-ra e del ciel al santo dritto con e-nor-me de-letto

doppo trè di da Burgos t'al-lon - ta - ni, m'abbando-ni, mi

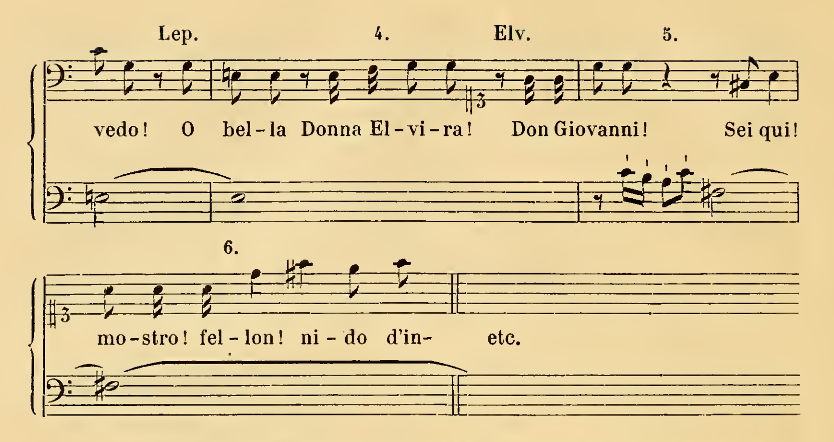
fuggi, e lasci in preda al rimorso ed al pianto per pena for - se

che t'a - mai co - tan - to etc.

Elvira hat D. J. getroffen und hält ihm in obiger Stelle sein schändliches Betragen gegen sie vor. Wir übergehen die treffende tonische Deklamation, die sich deutlich genug offenbart, und weisen nur auf die Akkorde und ihre Folgen vom dritten Takte an hin, welche alle, gleichsam mitklagend, den Schmerz und die Entrüstung der schwer hintergangenen Verlassenen malen.

Das folgende kleine Bruchstück aus demselben Recitativ bildet seinen Anfang, und gibt noch zu zwei Bemerkungen Anlass.





Takt 1 und 2 dieses Beispieles zeigt den Schluss des Terzetts zwischen Elvira, Don Juan und Leporello. Don Juan naht sich der verschleierten Dame, um sogleich ein neues Verführungswerk zu entriren. Mit schmeichelnd zärtlicher Stimme redet er sie an. Da, mit der Frage »chi è la« erhebt sie den Schleier, und — »Stelle, che vedo«! ruft er erschrocken aus. Es ist Elvira, die er in Burgos verführt und verlassen. Dies ist ein Fall, für dessen Darstellung das Recitativo secco ganz vorzüglich geeignet erscheint. In dem Terzett hat soeben das Orchesterspiel die Gefühle der Singenden mit aller Farbenpracht, Glut und Fülle gemalt. Don Juan ist in seiner schönsten Stimmung, voll warmer Zärtlichkeit und süsser Erwartung neuer Liebesfreuden, da — erblickt er Elviren, die fatale Ueberraschung wirft ihn aus seinem süssen Hoffnungstraume, und, den Namen in der That verdienend: Recitativo s e c c o — zeichnet der Eintritt desselben aufs Treffendste den Eintritt einer sehr t r o c k e n e n Stimmung. Seine Ueberraschung und Ernüchterung konnte nicht besser als durch den magern Eintritt der Bässe, und den plötzlichen unvermittelten Uebergang aus dem vollen weichen Esdur in den kühlen Sextakkord des Cdur-Dreiklangs versinnlicht werden. Der blosse Uebergang ins recitativo secco ist ein Meisterstück Mozart'scher Deklamirungskunst.

Auch ein Mittel, welches im einfachen Recitativ selten auftritt, das Zwischenspiel, wird hier, im fünften Takt, mit dem glücklichsten Effekt hereingezogen. »Don Giovanni!« ruft Elvira aus, und das Erschrecken, Erstaunen und die Erbitterung, welche ihre Seele bei diesem unerwarteten Anblick des Verräthers durchzucken — wie ist es doch so wahr durch die hereinbrechende Figur der rauhen Bässe allein ausgedrückt!

Werth und Wirkung des einfachen Recitativs.

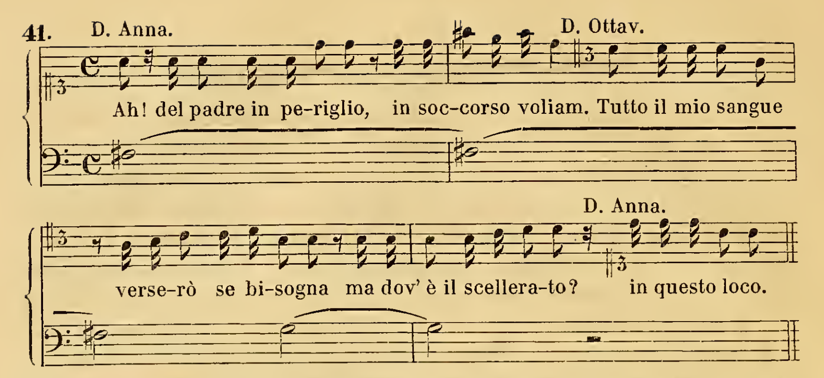
Das einfache Recitativ ist nicht ganz Rede und nicht ganz Musik; es ist ein Mittelding zwischen beiden, und man darf wohl fragen, welchen Werth für die Oper es hat. In Beziehung auf seine rein musikalische Wirkung ist er jedenfalls sehr gering. Indess darf die rein musikalische Wirkung in der Oper auch niemals das bestimmende Element bilden. Andrerseits bietet es auch wesentliche Vortheile. Wir wollen hier nicht davon sprechen, welchen Vorzug die gleiche Tonsprache in der durchgesungenen Oper im Gegensatz zum gesprochenen Dialog hat, und nicht darauf aufmerksam machen wie der Eintritt der Rede nach einem Gesangstück zuweilen etwas Nüchternes, der Eintritt der Musik nach der Rede etwas Unnatürliches hat, was durch den durchgängig forterhaltenen Gesang vermieden wird.

Ein andrer Vortheil ist der wichtigste — er liegt in dem Kontrast. Wenn das einfache Recitativ verbannt, und das obligate, mit dem ganzen Orchester, überall an dessen Stelle gesetzt wird, so ermüden Ohr und Geist des Zuhörers, Abspannung tritt früher oder später ein, und damit Abschwächung der Aufmerksamkeit. Man frage sich und antworte offenherzig, ob man eine drei-, vier Stunden dauernde Oper, die nur feste Tonstücke und obligates Recitativ enthält, mit wahrem Genuss bis zu Ende zu hören vermag. Wie sehr aber die Wirkung eines leidenschaftlichen, dem ganzen Orchester zum Ausdruck anheimfallenden Affekts durch ein vorhergehendes, länger dauerndes einfaches Recitativ verstärkt werden kann, mag folgendes Beispiel zeigen. Nach der Tödtung des Commendatore folgt das Secco-Recitativ zwischen Don Juan und Leporello. Als beide abgegangen, eilt Donna Anna mit dem herbeigerufenen Ottavio und Diener auf den Schauplatz des Kampfes, und folgender Dialog beginnt:

D. An. Ah del padre in periglio,
In soccorso voliam.
D. Ott. Tutto il mio sangue,
Verserò, se bisogna,
Ma dov' è il scellerato?
D. An. In questo loco . . .
Ma qual mai s'offre, o Dei!
Spettacolo funesto agli occhi miei! etc.

Der Anfang dieses Recitativs schliesst sich, gleichfalls secco behandelt, dem vorigen an:

41.



Bis zu den letzten Worten wusste Donna Anna noch nicht was während ihrer Abwesenheit geschehen. Jetzt erblickt sie den Leichnam ihres Vaters; um den furchtbar erschütternden Eindruck dieses blutigen Anblicks auf die unglückliche Tochter zu schildern, lässt Mozart nun, im Vorspiel zu dem eintretenden begleitenden Recitativ, das ganze Orchester aufschaudern:

42.

Allegro assai.

Violino 1.

Violino 2.

Viole.

Flauti. due

Oboi. due

2 Corni in F.

Fagotti.

D. Anna. — D. Anna. Ma qual

Bassi.



Hier lehrt der Augenschein, welche Verstärkung des Ausdrucks der Kontrast des einfachen Recitativs gegen das begleitete bewirkt.

Ehe noch Donna Anna auftritt, hätte das Orchester ihr hastiges Nahen, ihre Unruhe, ihre böse Ahnung, in einem ausgeführteren Vorspiel schildern können. Dann aber wäre der plötzliche Ausbruch der furchtbaren Erschütterung, die Donna Anna's Gemüth bei dem Anblick des getödteten Vaters ergreifen musste, nicht zu der energischen Wirkung gekommen, weil das Ohr, an das starke Orchester gewöhnt, nicht mehr erschüttert werden konnte.

Neuere Behandlung des einfachen Recitativs.

Bis zu Mozart einschliesslich wurde das Secco auf die angegebene Weise behandelt.

Es hatte neben seinen Vorzügen auch einen grossen Nachtheil: die unerträgliche Monotonie der ewig gleichen, trocknen, reizlosen Klangfarbe, welche die begleitenden Bässe und Celli mit ihren gerissenen Akkordanschlägen unausbleiblich erzeugen. Aus diesem

Grunde hat die neuere Zeit in der durchgesungenen Oper die durchaus obligaten Recitative eingeführt. Allein hier bestätigt sich die alte Wahrheit, dass in der Kunst wie im Leben überhaupt die Extreme kein Heil gewähren. Denn wie im Secco die Trockenheit und Gleichförmigkeit der Klangfarbe den Hörer auf die Länge ermüdet, so bringt im Obligato die Ueberfülle und unausgesetzte, verschwenderisch ausgestreute Farbenpracht der neuern Instrumentation fast dieselbe Wirkung hervor. Auch geht dadurch, dass das Ohr von Anfang bis zu Ende mit den vollen Orchesterklängen gefüllt wird, der Kontrast gegen die abgeschlossenen Formen verloren, die nun nicht mehr gehörig hervortreten können. Die Franzosen schlugen am Ende des vorigen Jahrhunderts einen Mittelweg ein. Sie setzten ihre einfachen Recitative mit Streichquartett, das mannigfaltigere Klangmischungen und Farbennüancen bringt, ohne den Kontrast gegen die grösseren Singstücke zu beseitigen.

Der gänzliche Verzicht auf das Recitativo secco ist ein schwerer Verlust für die Oper. Man soll es brauchen, aber die Dichtungen müssen so eingerichtet sein, dass es nicht so wie in der alten Oper dominirt. Es wären dann auch beide Arten des einfachen Recitativs, die alte und die neuere, zuweilen abwechselnd mit Erfolg zu benutzen: die relativ unbedeutendsten Textstellen würden mit Bässen und Celli gesetzt; bei wärmeren Stellen träte das Streichquartett ein; die starken Affekte fielen dem obligaten Recitativ anheim. Hierdurch blieben einzelne Machteffekte erhöhter Leidenschaft möglich, wie Beispiel 42 zeigt, die auf anderen Wegen kaum so herzerschütternd hervorzubringen sein möchten.

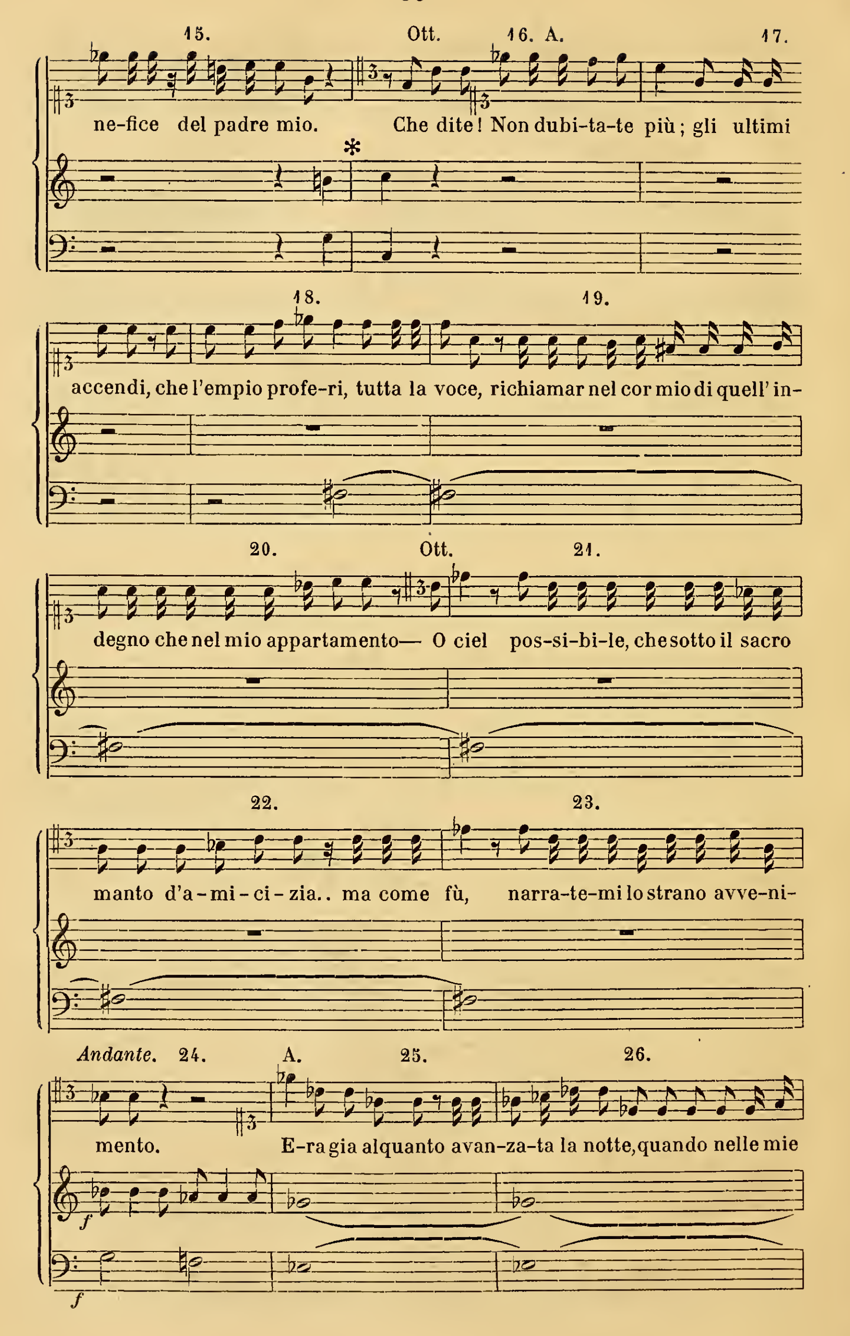
Das begleitete Recitativ (recitativo accompagnato, oder obligato).

Aus den Betrachtungen über das einfache Recitativ ergeben sich Wesen und Mittel des obligaten. Es tritt da ein, wo die Erregungen leidenschaftlicher werden, mannigfaltige, oft einander widerstreitende Affekte das Gemüth durchwogen, die aber zu einer einheitlichen Empfindung und bestimmt abgeschlossenen Form noch nicht gelangen können. Ausserdem fällt bei solchen Recitativen die Beschränkung der Singstimme auf ihre blos mittlere Tonregion natürlich weg. Hier wird, wo es nöthig ist, der ganze Umfang der Singstimme benutzt, möglicherweise von der relativ äussersten Tiefe bis zur äussersten Höhe, und in weitesten Intervallen, wodurch die energischsten Ausdrucksweisen zu ermöglichen sind.

Wir wollen gleich eines der allervorzüglichsten und ausdrucksvollsten Beispiele vor Augen stellen, das obligate Recitativ zwischen

Donna Anna und Ottavio in der 13. Scene des ersten Aktes von Don Juan, und hernach die nöthigen Erläuterungen dazu folgen lassen. Um den Raum zu sparen, setzen wir nur die Hauptstimmen her.




15.
Ott.
16. A.
17.
ne-fice del padre mio. Che dite! Non dubi-ta-te più; gli ultimi
*
18.
19.
accendi, che l'empio profe-ri, tutta la voce, richiamar nel cor mio di quell' in-
20.
Ott.
21.
degno che nel mio appartamento— O ciel pos-si-bi-le, che sotto il sacro
22.
23.
manto d'a-mi-ci-zia.. ma come fù, narra-te-mi lo strano avve-ni-
Andante.
24.
A.
25.
26.
mento. E-ra gia alquanto avan-za-ta la notte, quando nelle mie
f
f


27.
28.
stanze, o-ve solet-ta mi trovai per sventura, entrar io vidi in un mantello av-
29.
30.
volto un uom che al primo is - stante avea pre so-per voi ma
31.
32. Ott.
A. 33.
riconobi poì ehe un inganno e-ra il mio—Stelle! se-quite. Tacito a me s'ap-
Andante.
p
34.
35.
36.
pressa: e mi vuol abbrac-ciar; sciogler-mi cerco ei più mi
cresc.
37.
38.
39.
stringe; io gri-do! (Tempo primo.) Non viene al-
Andante.
f
ff


40.
41.
cun: con u-na ma-no cer-ca d'im-pe-di-re la vo-ce
p
42.
43.
44.
e coll' altra m'afferra stretta co-si che gia mi credo vinta.
f
Ott.
45. A.
46.
Per-fi-do! e al fin— Al fine il duol l'orrore dell' infame atten-
47.
48.
ta-to ac-crebbe si la le-na mi-a che a for-za di-svinco
fp
49.
50.
51.
larmi tor-cermi e piegarmi da lui mi sciolsi—
f
p


Ott. 52.
A. 53.
Ohi me! re - spi - ro! Al - lo - ra rin - for-zo i stridi
Tempo primo. 54.
55.
56.
miei chiamo soc - corso
57.
58.
59.
fugge il fel - lon ar - di-tamente il segno fin nella
60.
61.
62.
strada per fermarlo, e so-no assalitrice d'assa - li - ta·
63.
64.
65.
il padre v'accorre, vuol co-noscerlo, e l'in-degno, che del



Erläuterungen. Vor-, Zwischen- und Nachspiele.

Den ersten Unterschied gegen das einfache Recitativ bilden Vor-, Zwischen- und Nachspiele. Sie sind in bestimmtem Tempo gehalten, um die Affekte entschieden anzukündigen. Der Gesang hingegen bleibt rhythmisch und modulatorisch frei wie im einfachen Recitativ.

Das vorstehende Recitativ hat kein Nachspiel. Es kommt überhaupt bei Mozart höchst selten vor, im ganzen Don Juan z. B. kein einziges; dies ist in den meisten Fällen ganz zweckmässig, indem dadurch der Eintritt der bestimmten Musikform (einer Arie, eines Duetts etc.) deutlicher markirt und gegen das vorhergegangene Recitativ schärfer kontrastirt wird.

Auch entsteht, wenn auf das Nachspiel des Recitativs ein Vorspiel zum Tonstück folgt, wie das nicht selten geschieht, eine zu lange Pause für den Sänger, die mit stummem Spiel auszufüllen nicht immer durch die Situation motivirt ist, und Darsteller wie Zuschauer dann gleich peinlich berühren muss. Auch die Vorspiele sind nicht obligatorisch.

Der Grund des Uebergangs aus dem unmittelbar vorhergehenden einfachen Recitativ in das obligate ist bei vorstehendem Beispiel derselbe, der bei dem vorigen Beispiel (42) angegeben wurde. Wie dort Donna Anna's Gemüth durch den plötzlichen Anblick des getödteten Vaters, geräth es hier, bei den letzten Worten des abgehen-

den Don Juan, durch die überraschende Entdeckung, dass der scheinbare Freund der schändliche Verräther sei, der sie überfallen und den Vater ermordet hat, aus der ruhig schwermüthigen Stimmung plötzlich wieder in die furchtbarste Aufregung. Als wenn eine dunkle Wolke (Takt 1 und 2) vor D. Anna's Geiste verschwände, des Blitzes blendendes Licht ihr plötzlich die Wirklichkeit zeigte und dem inneren schrecklichen Aufschrei vorauseilte (T. 3 und 4), ehe sie noch Sprache zum äusseren Ausdruck gewänne, so malt das Vorspiel die neue Vorstellung und die als Folge davon neue gewaltige Aufregung.

Der eintretende Affekt erhält sich entweder einige Momente hindurch, oder er wird von einem anderen verdrängt. Dem gemäss hat das Zwischenspiel zweierlei Aufgaben. Im ersten Fall wird es am zweckmässigsten thematisch behandelt, durch strengere oder freiere Wiederholung. Dieser Art sind die Zwischenspiele Takt 6 und 7, 9 und 10, 11 und 12, 13 und 14. Den Abschluss dieser Gefühlsgruppe führen die Worte herbei: »Quegli è li carnefice del padre mio.«

Jetzt gibt D. Anna die Gründe an, warum sie D. J. für den Verbrecher hält, von den Worten Ottavio's: »Che dite?« bis zu den Worten Donna Anna's: »Che nel mio appartamento . . .« Die Erregung legt sich etwas; dem gemäss geht Mozart fast ganz zum einfachen Recitativ zurück (Takt 16—23), bis zu den Worten Ottavio's: »narratemi lo strano avvenimento.«

Donna Anna soll ihn bekannt machen mit dem, was zwischen ihr und D. Juan vorgegangen. Es tritt die Erzählung ein. In Donna Anna's Erinnerung ziehen alle Momente jenes verhängnissvollen Abends wieder vorüber. Dies ist ein Vorstellungs- und Empfindungskreis, welcher in ihrer Seele erscheint, bedeutender und gewichtiger als der vorhergegangene, der auch eine gewichtigere Darstellung des Orchesters und ein neues Zwischenspiel verlangt (T. 28). Donna Anna beginnt mit der Schilderung der ruhigen Situation und Stimmung, als sie sich am Abend allein in ihrem Zimmer befand. Dies drückt der eine fortgehaltene Akkord im Streichquartett aus. Das Bewusstsein dessen jedoch, was weiter folgte, liegt dabei gleichsam schon ahnungsschwer und drückend in ihrer Seele, und dieses so wie die Dunkelheit ist durch die düstre und schwere Tonart Esmoll treffend analogisirt.

Im Verlauf der Erzählung werden die Momente gefährlicher, die Vorstellungen lebendiger; in Folge davon steigt die Empfindung zuweilen bis zur Stärke der früher wirklich gehabten. In diesen Fällen tritt jedesmal die analoge Hauptfigur des Vorspiels wieder ein, so bei den Worten: »io grido!« (T. 38—39), ferner nach den

Worten: »allora rinforzo i stridi miei« (T. 54—55), »chiamo soccorso« (T. 56—57), »e sono assalitrice d'assalita« (T. 62—63).

Eine weitere Aufgabe des Zwischenspiels besteht zuweilen auch darin, den Uebergang von einem Affekt zum anderen zu vermitteln, indem der Anfang die eben gehabte Empfindung noch nachklingen lässt, die Fortsetzung den folgenden Affekt voraus verkündet. Ein herrliches Beispiel liefert die Stelle aus dem ersten obligaten Recitativ zwischen Donna Anna und Don Ottavio an der Leiche des Commendatore:



Der zweite Takt und die erste Hälfte des dritten drücken noch die Erschütterung und den Abscheu über den Mörder aus a); dann aber fällt Anna's Blick wieder anf den getödteten Vater, und der tiefste Schmerz durchklagt ihre Seele: »Quel sangue!« Diese ganz verschiedene Empfindung malt die zweite Hälfte des dritten Taktes und der vierte unter b).

Es ergibt sich hieraus, dass das Zwischenspiel nicht etwa nur eingeführt ist, um dem Sänger Zeit zum Athemholen zu verschaffen, dass es auch auf gutem psychologischen Grunde ruht. Der Mensch kann in erregten Zuständen mit seinen Gedanken und Empfindungen beschäftigt sein, ohne sie mit Worten auszusprechen. Das innere Leben ruht dann nicht, doch längere oder kürzere Zeit der Mund.

Was aber äussere und innere Umstände der Rede — und als Nachahmung derselben dem Gesang, auferlegen, momentweise Unterbrechungen und Pausen in der äusseren Kundgebung des Seelenlebens, dem ist die Sprache der Töne, in der Form der reinen Instrumentalmusik, nicht unterworfen. Sie braucht keine Pausen zu machen, wenn die Rede sie macht. Sie bleibt die ungehinderte und ununterbrochene Dolmetscherin der inneren Regungen, und wenn die Sprache die Schilderung derselben momentweise verlässt, so setzt die Musik diese Schilderung allein fort. Diese Fähigkeit ist es, welche auch die Zwischenspiele in dem obligaten Recitativ hervorruft und neben der

äusseren Rücksichtnahme auf das Bedürfniss des Sängers auch psychologisch rechtfertigt.

Das Nachspiel.

Das Nachspiel, wo es für nöthig gehalten wird, hat ganz denselben Zweck wie das Zwischenspiel, und bedarf keiner weiteren Erklärung.

Angemessenheit der Vor- und Zwischenspiele.

Wenn wir das Vorspiel und die Zwischenspiele des vorstehenden Recitativs hinsichtlich ihrer längeren und kürzeren Dauer, ihrer stärkeren und schwächeren Instrumentation, ihres bedeutenderen oder spärlicheren Figurenmaterials untersuchen, so zeigt sich, wie vollendet Mozart dieselben den verschiedenen Affekten anzupassen wusste. Von der bedeutendsten Zeichnung und energischsten Kolorirung in Takt 1 bis 14 — weiterhin T. 38, 39, ferner T. 54 bis 57, erscheinen sie kürzer, aber noch bedeutend ausmalend Takt 49, 50; geringer in Zeichnung und Kolorit T. 32—33, 35, 36, 37, 40, 44, 45, 58, 60, 64, 66, 67, bis zu Zwischenschlägen von zwei Vierteln, Takt 15—16, 68—69, endlich nur zu dem Anschlag eines Viertels, Takt 31, Takt 42. Wir wollen nicht verschweigen, dass an der mit * bezeichneten, wichtigen Stelle am Schluss von Takt 15 ein Zwischenspiel vermisst wird.

Die Begleitung.

Hinsichtlich der unmittelbaren Begleitung des Gesanges ist vor allem auf die weise Mässigung derselben in den Mozart'schen obligaten Recitativen aufmerksam zu machen und auf die dadurch überall erzielte angenehme Wirkung auf den Sinn des Ohrs wie auf Gemüth und Gefühl des Hörers.

Wo zu dem Gesang das Akkompagnement tritt, geschieht es in den Mozart'schen Recitativen fast überall in der einfachsten Weise, vom Streichquartett gewöhnlich allein, und zwar vornehmlich in zweierlei Weise, erstens: als blosse Akkordangabe, ein Viertel meist, wie in Takt 31—42; zweitens in aushaltenden Akkorden (Takt 25, 26, 27, 28, 29, — ferner in Takt 34 — 47 — 52). Auch hierüber muss dem Lernenden die Untersuchung der Ausdrucksnüancen überlassen bleiben. Nur auf den ausgehaltenen Takt 52 wollen wir hinweisen, als einen vorzüglich gelungenen Ausdruck: Ottavio ist durch die Erzählung D. Anna's aufs Höchste erregt und gespannt; er befürchtete das Schrecklichste zu hören. Als er nun die Rettung D. Anna's vernimmt mit den Worten: »da lui mi sciolsi«, tritt die Beruhigung ein,

was durch den Trugschluss $\overset{7}{e}$ f — und den ausgehaltenen ruhigen F dur-Dreiklang, auf welchem er, von der Angst befreit, die Worte aufathmet: »Ohi me! respiro!« trefflich ausgedrückt ist. Das dritte Mittel, Tremolo der Streichinstrumente, wird jedem, der Recitativ-opern gehört hat, nur zu bekannt sein. Es ist als unmittelbares Analogon des Erzitterns freilich das unverkennbarste; Zorn, Angst, überhaupt jeder Affekt, der ein Erzittern der Nerven bewirkt, führt auf die Anwendung des Tremolo; es ist deshalb aber auch von allen Opernkomponisten seit Monteverde, der es in seinem »Combattimento di Tancredi« (1608) erfunden, so oft gebraucht worden, selbst wo es nicht gerade nothwendig von dem Affekt bedingt war, dass es fast gar keine Wirkung mehr hervorbringt. Dennoch bleibt es ein vortreffliches Ausdrucksmittel, und kann auch heute noch wirken, wenn es selten angewendet wird, und nur in Momenten der höchsten Leidenschaft, schauerlicher Situationen u. s. w.

Das figurirte, taktmässig begleitete Recitativ.

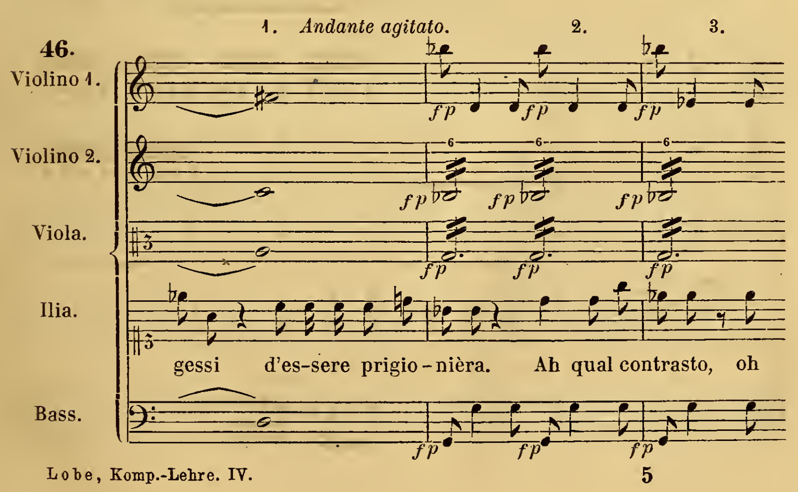
Es kann nicht ausbleiben, dass die Begleitung bei der Ausmalung bedeutender Affekte auch auf ein reicheres Figurenwesen in den Orchesterstimmen geführt wird, auf Instrumentalsätze zu dem Gesang, die sich von den Sätzen in den bestimmten Formen der Arie, des Duetts u. s. w. durch nichts unterscheiden, als die ungebundenere Modulation und den recitativartigen Gesang dazu. Solche Stellen müssen natürlich für das Orchester in bestimmtem Takt und Tempo gesetzt sein, während der Sänger seine recitativartige Deklamation immer noch mit einer Art freier Bewegung dazu eintheilt. Dieses begleitete Recitativ ist in der Oper seit den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gebräuchlich, ein Hauptantheil an seiner Ausbildung wird dem Alessandro Scarlatti zugeschrieben. Die italienischen Komponisten gebrauchen es an den dramatischen Hauptpunkten zum Ausdruck der höchsten Erregung. In den Werken der Leo, Pergolese, Bononcini, Händel, Hasse, Jomelli, Traetta, Majo u. a. findet man Meisterstücke wild leidenschaftlichen Ausdrucks in der Form dieser von heftigen Scalenfiguren durchrasten Recitativi accompagnati. In der Regel folgt ihren begleiteten Recitativen die Arie.

Die freieste Gestaltung dieser Art möchte die folgende aus Idomeneo sein, wo das Tempo vom Komponisten nicht angegeben ist, sondern dem Dirigenten und Sänger zu bestimmen überlassen bleibt.

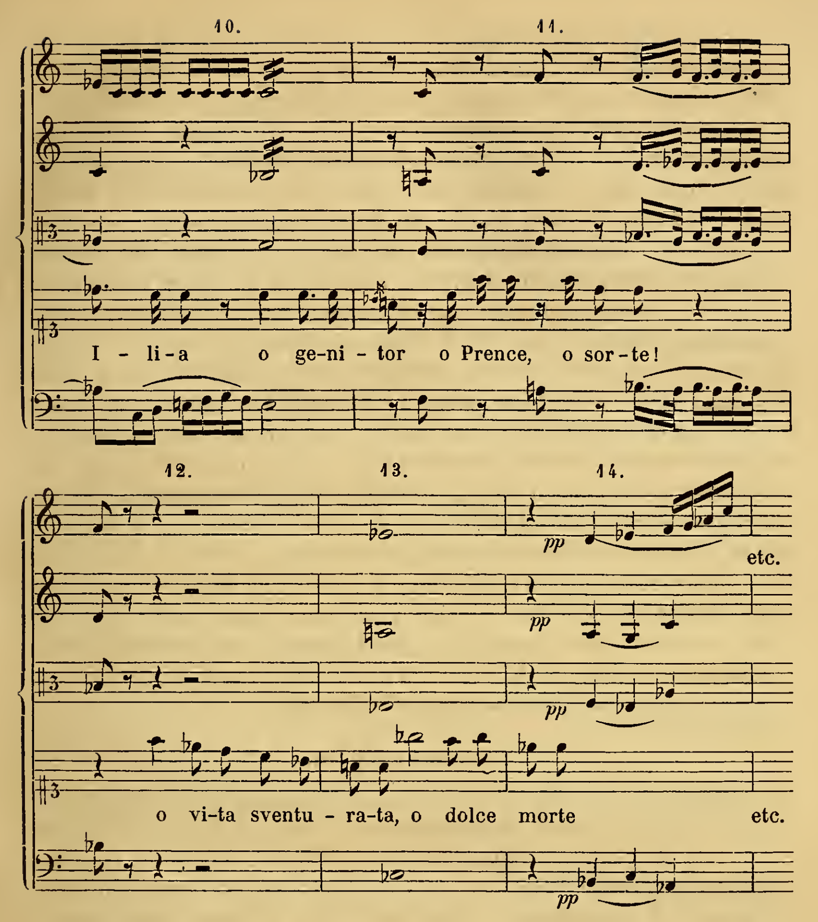
45.

Flauti.
Oboi.
Fagotti. etc.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Idamente. etc.
Ah qual ge-li-do or m'ingombra i sensi io vedo ap-
Bassi.

Bestimmtere Taktmässigkeit mit bestimmtem Tempo zugleich enthält das folgende Recitativ aus Idomeneo.




4.
5.
Di-o d'opposti affet-ti mi desta-te nel sen o-dio, ed a-mo-re
6.
7.
vendetta deggio a chi mi die la vi - ta gra-ti-
8.
Adagio.
9.
tu - di - ne à chi vi - ta mi ren-de o



Hier tritt bestimmter Takt und Tempo, Andante agitato, in Takt 2 bis mit 5 ein, sodann Adagio in Takt 9—10—11. Der Sänger behält aber im Vortrag der recitativischen Notirung immer noch einige Freiheit. Nur ein Theil des Recitativs steht hier, aber es zeigt schon eine grosse Mannigfaltigkeit in den Ausdrucksmitteln des Recitativo obligato. Frei mit ausgehaltenen Tönen begleitet sind Takt 1, 8, zweite Hälfte, und 13 behandelt. Ohne Akkompagnement tritt der Gesang hervor in Takt 6, in der ersten Hälfte, und in Takt 12. Ein Zwischenspiel erscheint im 7. Takte; die taktmässigen Stellen sind oben angegeben.

Man sieht hieraus, welche Vortheile das begleitete Recitativ für alle Theile einer durchkomponirten Oper bietet, deren Text noch

keine einheitliche Stimmung bietet und sich noch zu keiner bestimmten Musikform eignet. Die Affekte in dem vorstehenden Recitativ wechseln oft und schnell, aber jede Regung, jede Modifikation derselben findet in dieser freien Form ihren Ausdruck. Wollte man solche Textstellen zu einer Arie verwenden, so würde eine ganz zerrissene Form, oder vielmehr gar keine Form im Sinn fester Musikstücke entstehen. Hier, als im Recitativ, das sich immer noch als Nachahmung freier Deklamation ankündigt, erwarten und fordern wir keinen streng organischen Bau, dessen auf einander bezüglichen Theile wir verfolgen und zu einem Ganzen zusammenfassen wollen, sondern wir merken nur auf die Folge der mannigfaltigen einzelnen Regungen, und wenn wir überall den wahren Ausdruck einer jeden erkennen und nachfühlen müssen, so sind wir damit von diesen Stellen der Oper vollkommen befriedigt, und um so mehr, je strenger es sich in seinem freieren Gebiete hält, weil dann der Kontrast mit der später eintretenden bestimmteren Gestalt des Musikstückes angenehmer wirkt. Es ist darum auch nicht zu rathen, das Recitativ mit zu viel takt- und tempomässigen Sätzen zu versehen, denn wenn sie vorherrschend darin erscheinen, so nähert es sich der bestimmteren Musikform, der Unterschied zwischen beiden macht sich nicht mehr so entschieden bemerkbar, der Kontrast wird unbedeutender, und indem sie sich beide ihrem Wesen nähern und ähnlicher werden, schwächen sie gegenseitig ihre Wirkung.

Recitativ-Gruppen.

Obgleich aber das obligate Recitativ ausser den taktmässigen Stellen und Vor- und Zwischenspielen sich an einen bestimmten Satz- und Periodenbau nicht bindet, eine nach bestimmten Gesetzen gebildete organische Gestalt also nicht hat, ist es doch wenigstens in grösserer Ausdehnung nicht ganz ohne gewisse Abtheilungen, welche sich als Gruppen darstellen und auffassen lassen. Gehen wir, um das zu erkennen, noch einmal betrachtend auf das Recitativo obligato zwischen D. Anna und D. Ottavio (Beisp. 43) zurück.

Wir bemerken dort, dass sich Worte und Musik von Takt 1 bis 15 in einem gewissen Kreis verwandter Vorstellungen und Gefühle halten, der mit dem Tonschluss im sechzehnten Takte sich abschliesst. Es ist im Ganzen die erste Gemüthserschütterung darin geschildert, welche D. Anna bei der Entdeckung empfindet, dass D. Juan der Mörder ihres Vaters ist. Eine zweite Gruppe stellt sich dar von Takt 16 bis mit 23. Sie enthält die Angabe der Beweise D. Anna's, die Verwunderung und Zweifel Ottavio's. Die dritte Gruppe lässt sich erkennen von Takt 24 bis mit 37. Sie enthält einen Theil der nähe-

ren Erzählung des schrecklichen Vorgangs an jenem verhängnissvollen Abend. Diese Erzählung wird mit den drohenderen Momenten derselben immer lebhafter, der entflammten Einbildungskraft Donna Anna's mit der steigenden Gefahr immer gegenwärtiger und steigert sich in den Takten 35, 36, 37 zu einer solchen Mächtigkeit, dass der erste Schreckensruf aus der ersten Gruppe wie die volle Wirklichkeit hereinbricht, in Takt 38—39, was den Anfang einer neuen, der vierten Gruppe gibt. An diese von Takt 38 bis mit Takt 52 dauernde Partie, welche die Erzählung und in den zwei letzten Takten derselben durch den beruhigten Ausruf D. Ottavio's die Gruppe beendet, schliesst sich dann die letzte, fünfte, von Takt 53 bis mit 69 an, worin die Ursache ihres Unglücks ihr wieder erwacht; und da hiermit das Geheimniss, das sie ihrem Geliebten gegenüber belastete, aus der Seele geworfen ist, so nimmt nun nur eine Leidenschaft, die Rache, davon Besitz. Hiermit ist die psychologische Nothwendigkeit zu einer Arie erschienen, in welcher bestimmten und einheitlichen musikalischen Form die durch das Recitativ nach und nach entzündete Flamme mit voller Gewalt auflodern und fortdauern muss, bis sie sich ausgetobt und verzehrt hat.

Erfindung der Recitative.

Ich muss immer wiederholen, dass, wie bei jeder menschlichen Thätigkeit, auch bei des Künstlers Arbeiten sehr viel auf eine gute Methode ankommt. Wie hätte Mozart ohne besondere sichere Methode bei seinem kurzen Erdenlauf eine solche ans Wunderbare grenzende Menge der schönsten und grossentheils umfangreichsten Werke schaffen können? Nicht nur wurde ihm das Schaffen dadurch leichter, diese Leichtigkeit erhielt, ja steigerte auch seine Lust am Arbeiten. Denn je unsicherer man über die Art ist, wie ein Gegenstand angegriffen und behandelt sein soll, desto mehr fürchtet man sich vor dem in Angriff nehmen desselben. Das ist der Grund, warum unmethodische Geister vor lauter Unentschlossenheit gar nicht zum Anfangen kommen; haben sie sich aber dazu gezwungen, so macht die unsichere oder unzweckmässige Methode sie bald wieder verdriesslich, sie werden nach kurzer Arbeit schon matt, setzen sie aus, oft für immer. Daher so manche Künstler mehr unvollendete als fertige Werke hinterlassen.

Mozart's Methode bestand hinsichtlich der Recitative nach Aeusserungen in seinen Briefen, und wie sie aus seinen Manuskripten zu abstrahiren ist, in Folgendem:

Zuerst liess er alle Recitative bei Seite, und komponirte nur die ordentlichen Musikstücke die ganze Oper hindurch. Diese Arbeits-

methode bringt mehrere Vortheile. Erstens nehmen die festen Formen der Oper jedenfalls mehr Schaffenskraft in Anspruch als die Erfindung der Recitative. Zweitens arbeitet der Geist bei fortgesetzter Beschäftigung mit derselben Gattung sich mehr in dieselbe ein, und es wird ihm das fortgesetzte Produziren darin von Schritt zu Schritt leichter. Und drittens hat er bei der nachträglichen Ausarbeitung der Recitative auch noch den modulatorischen Ziel- und Endpunkt jedes einzelnen Recitativs bestimmt vor Augen, der ihm durch das darauf folgende bereits fertige Musikstück der Oper vorgeschrieben ist.

Leider aber ist diese Methode für den heutigen Komponisten nicht verwerthbar. Denn sie hing ganz und gar mit der Natur und Einrichtung der damaligen Libretti zusammen, in welchen Dialog und Gesangstellen streng getrennt waren und in welchem der Dialog selbst einen Platz von unverhältnissmässiger und für die Mitwirkung der Musik am Drama hinderlicher Breite einnahm.

Es versteht sich, dass der Komponist, bevor er überhaupt an den Angriff irgend eines Theiles seines Textes geht, denselben so oft durchgelesen habe, bis er im Ganzen wie in jeder Einzelheit durchaus damit vertraut geworden ist. Aus dem Ganzen muss zuerst und vor Allem der Charakter einer jeden Person klar erkannt und dem schaffenden Musiker immer gegenwärtig sein.

Nimmt er nun ein einzelnes Stück zur Bearbeitung vor, hier also ein Recitativ, so hat er zunächst wieder auf die Lage zu sehen, in welcher sich die Person in der vorhabenden Scene befindet. Daraus offenbart sich dann die Hauptstimmung derselben.

Durch diesen Gang des Studiums der bezüglichen Scene wird der angehende Opernkomponist, wie Goethe von dem deklamirenden Schauspieler verlangt, sich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, den er musikalisch schildern will.

So vorbereitet, ist es Zeit, an die Betrachtung des Details zu gehen, d. h. an die Untersuchung der einzelnen Redesätze, wie sie in dem Recitativtexte auf einander folgen, und des Gefühlsinhalts eines jeden. Dabei wird sich nun zeigen, ob sich eine Hauptstimmung durchaus darin erhält, oder ob eine andere, verschiedene eintritt, oder noch mehrere einander vertreiben und die Herrschaft wechselsweise gewinnen. In letzterem Falle entstehen Stimmungsgruppen, deren Anfang und Ende der angehende Komponist sich durch ein Zeichen bemerken mag.

Nunmehr geht es erst an den musikalischen Entwurf des Recitativs, an die Ueberlegung und Anwendung der Mittel, wodurch die blosse Wortdeklamation in die musikalische verwandelt wird.

Da mag es sich für den Beginnenden auf diesem Felde als hilfreich erweisen, wenn er sich alle Punkte, welche bei dieser Arbeit den Geist beschäftigen müssen, schematisch und in der Ordnung, wie sie naturgemäss auf einander folgen, auszieht, und als Fragen vor sich legt, etwa in folgender Weise:

1) Stimmungsgruppen?
2) secco? obligato?
3) Redesätze?
4) Tonart?
5) Modulation?
6) Pausen?
7) Tonik?
   Fallen?
   Steigen?
8) Stimmregion?
   Tiefe, mittlere, hohe?
9) Betonung der Hauptworte, Wortaccente?
10) Rhythmik?
   Länge und Kürze der Notengeltungen?
   Schnelligkeit und Langsamkeit derselben?
11) Schlüsse?
   Ganz-, Halb-, Trugschluss?

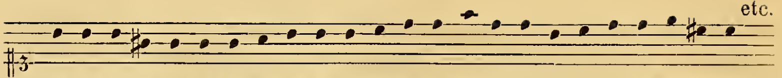
Nach dieser Hauptentscheidung geht er an die Detailfragen.

Wenn der Anfänger die secco-Recitative gleich rhythmisch in die Takte eintheilen will, wird die Rücksichtnahme darauf und zugleich auf die tonische Deklamation seine Aufmerksamkeit theilen und dadurch für beide Momente schwächen. Die tonische treue Anschmiegung an alle durch die Worte angedeuteten inneren Regungen ist aber, wie wir erkannt haben, die Hauptaufgabe der recitativischen Deklamation, die rhythmische Eintheilung hingegen nur sekundärer Art. Es ist daher erleichternd, bei den ersten Versuchen das Steigen und Fallen der Worte und Silben (die Tonordnung) zunächst blos mit Notenköpfen anzugeben; erst wenn dadurch die richtige tonische Deklamation gewonnen ist, bestimme man bei einer zweiten Niederschrift die rhythmische Takteintheilung, wobei dann die Vertheilung der rednerischen Accente auf die Haupttheile des Taktes keine Schwierigkeiten bietet.

Nach dieser Methode würde z. B. das Bruchstück aus dem Recitativ der Elvira (Beispiel 39) in folgender Weise zu entwerfen sein:

47.

Co-sa puoi di-re, dopo azion si ne-ra? in ca-sa mi-a entri furtivamente



Es versteht sich, dass die Harmonieunterlage auch bei dieser ersten Entwurfsweise gleich mit gedacht werden muss, die man unter der Punktation mit andeuten mag, wie hier unter der ersten Zeile geschehen.

Das Arioso.

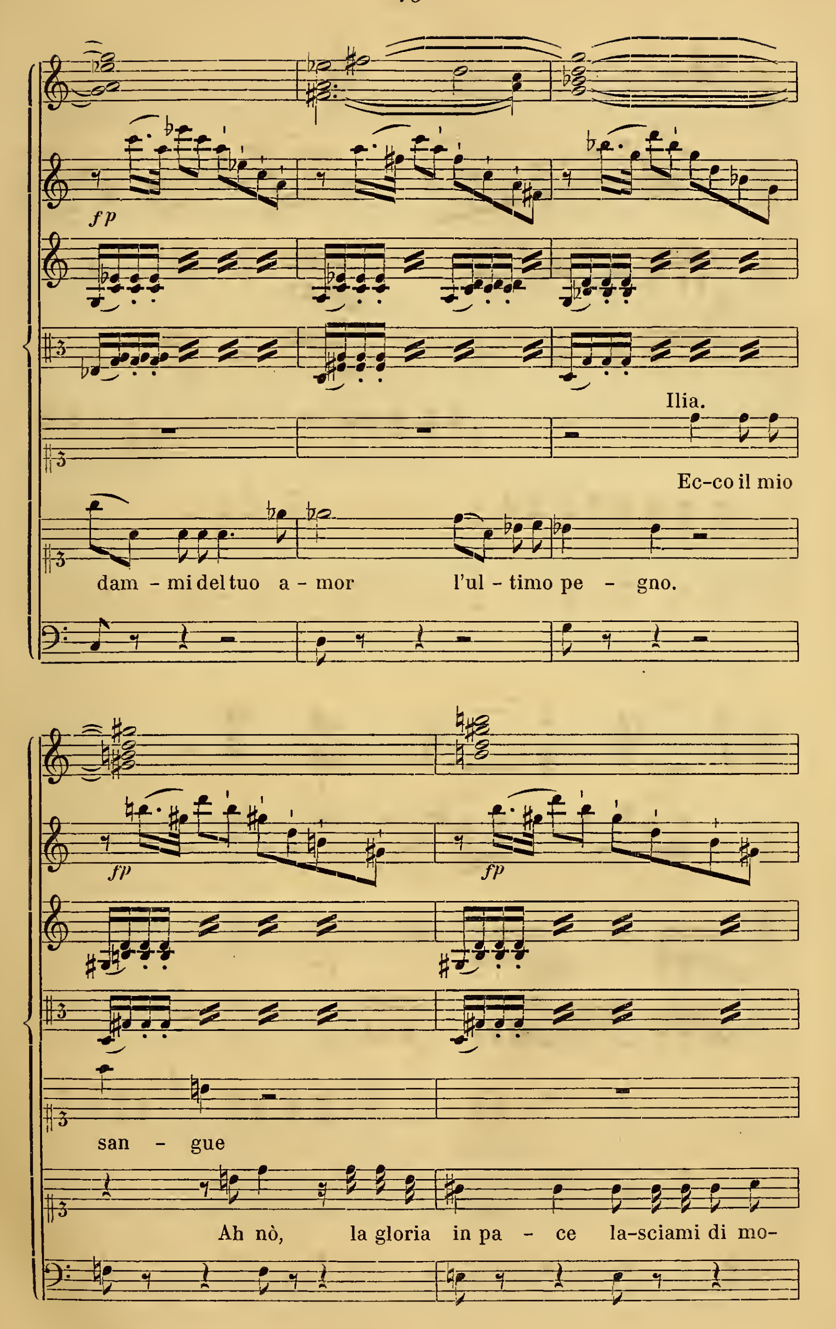
Es kommen in den Recitativ-Texten mitunter Stellen vor, die sich zu einer dauernden Empfindung zu konzentriren, und ihren angemessenen Ausdruck in einer bestimmten musikalischen Form (der Arie im Monolog, des Duetts im Zwiegespräch u. s. w.) zu verlangen scheinen. Dazu treten aber bald heterogene und schnell wechselnde Affekte ein, die wieder die recitativische Behandlung fordern.

Stellen jener Art, zu einem bestimmten Gefühl sich konzentrirend, aber zu kurz dauernd, um sich zu einem längeren Musikstück zu eignen, nennt man Arioso.

Kürze, Taktmässigkeit und bestimmtes Tempo sind die äusseren Eigenschaften des Arioso, ausgedrückt aber können darin alle Arten von Empfindungen werden.

Das nachstehende Beispiel tritt nach einem längeren obligaten Recitativ zwischen Ilia und Idamente im dritten Akte des Idomeneo ein.




fp
Ilia.
Ec-co il mio
dam - mi del tuo a - mor l'ul - timo pe - gno.
fp
fp
san - gue
Ah nò, la gloria in pa - ce la-sciami di mo-

fp
à me sas-pet-ta grati-tudine è in
ri-re per la mia patri-a oh di-o
fp fp f
Recit.
f
me, ma ti dis-pen-sa amore, Nettun! ec-cote il mio
in me è dover
f

Wenn hier der Gesang in den fünf oder sechs ersten Takten der gewöhnlichen Idee des Arioso, als arienmässig melodisch, entsprechen mag, so wird er dagegen in der Fortsetzung ganz recitativartig, und müsste man demnach diese zweite Hälfte unter das taktmässige Recitativ rubriciren, das eine unnöthige und ungerechtfertigte Distinktion wäre, weil nicht die Rhythmik des Gesanges, sondern die einheitlich konzentrirte Empfindung das Wesen dieser kurzen Form ausmacht.

Die Ariosos sind vornehmlich in zweierlei Weisen zu behandeln. Nach der ersten liegt das ganze Gewicht des Ausdrucks in der Singmelodie, welche von dem allereinfachsten Akkompagnement nur getragen und kontrastirt wird. Von dieser Art ist das folgende Beispiel (49), von Bellini, einem Meister den wir in einem andern Sinn oben tadelnd angeführt, an dem aber noch genug zu lernen bleibt.



Die zweite Behandlung gibt dem Orchester die Hauptmelodie, überhaupt ein instrumentales Ausdrucksbild, zu welchem der Sänger entweder eine zweite Melodie oder auch nur deklamatorische Phrasen ausführt. Dieser Art ist das nachstehende Arioso, von demselben Komponisten.



Bei der ersten Art des Arioso liegt der Reiz des Ganzen allein in der Melodie der Singstimme und deren Gefühlsausdruck; es ist die einfachste gesangliche Darstellungsweise in der Oper; das Akkompagnement ist homophon, unterstützt und hebt den Gesang, hat aber als Mitmalerin der Empfindung wenig Bedeutung.

Bei der zweiten Behandlungsweise, wo, wie vorstehend, eine Orchestermelodie die Stimmung im Ganzen malt, und die Singstimme nur die einzelnen Affektäusserungen deklamatorisch dazu vorbringt, tritt noch ein anderer Reiz mit ein, die tonische und rhythmische Gegensätzlichkeit zweier musikalischer Gedanken, wodurch die Gestaltung polyphonisch wird. Die neueren Italiener, wollen wir hier nur beiläufig bemerken, sind in der Polyphonie wenig bewandert, was sich auch an dem vorstehenden Beispiel zeigt. Bis mit zum fünften Takte ist der Kontrast zwischen Singstimme und Orchestermelodie tonisch und rhythmisch gut behandelt; im 6. und 7. Takte hingegen verliert sich dieser Reiz. Nicht allein tonisch fällt der Gesang mit der Melodie zusammen, sondern auch rhythmisch in der Hauptsache. Leicht wäre beides zu vermeiden gewesen, in folgender Weise etwa.



Viertes Kapitel.

Das Lied in der Oper.

Das Recitativ, sowohl secco als obligato, und das Arioso haben ihre Stelle an den bewegten Momenten der Handlung. Da, wo diese zu einem Stillstand gelangt, eine vollere Aeusserung der Gefühle und Leidenschaften verlangt, oder auch nur erlaubt, treten die geschlossenen Gesangformen in ihr Recht. Die einfachste derselben ist das Lied.

Die dichterischen und musikalischen Arten des Liedes sind sehr mannigfaltig, lassen sich aber alle unter zwei Gattungen fassen: das einfache oder strophische, und das durchkomponirte Lied. — In jenem werden alle Strophen nach einer und derselben Melodie gesungen, in diesem hat jede Strophe ihre eigene Melodie.

Anm. Vers nennen wir jede einzelne metrisch abgetheilte Zeile des Gedichts; mehrere Verse, in eine grössere Abtheilung gefasst, bilden eine Strophe. Andere definiren anders.

Das einfache oder strophische Lied

unterscheidet sich von der ausgeführten Arie, wie auch von dem durchkomponirten Liede dadurch, dass es jederzeit nur eine Stimmung schildert, während in jenen mehrere, selbst gegensätzliche Stimmungen nach einander erscheinen können, die der Dichter in verschiedenen Strophen, zuweilen selbst verschiedenen einzelnen Versen vorzeichnet.

Es kommen im einfachen Liedtexte natürlich verschiedene Sätze und Gedanken vor; sie dürfen aber keine kontrastirenden Affekte enthalten, sondern, wenn auch unter mannigfaltigen dichterischen Ausdrücken, doch nur Gefühlssynonymen offenbaren. Alle Strophen müssen die gleiche Hauptempfindung zum Inhalt haben, denn eine und dieselbe Komposition kann nicht zwei oder noch mehr abweichende Gemüthszustände mit gleicher Wahrheit ausdrücken.

Eine solche einheitliche Grundstimmung spricht z. B. das Goethe'sche Lied: Nähe des Geliebten in allen vier Strophen aus.

1.

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

2.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf die schmalen Stege
Der Wandrer bebt.

3.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

4.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Die Stimmung dieses Gedichts ist eine durchaus einheitsvolle, sie sagt: bei allem, was mir vor Augen tritt, sehe ich nur dich, empfinde ich nur die Sehnsucht nach dir!

Einen ähnlichen Inhalt hat das folgende Gedicht von Goethe: An die Entfernte.

1.

So hab' ich wirklich dich verloren?
Bist du, o Schöne, mir entflohn?
Noch klingst in den gewohnten Ohren
Ein jedes Wort, ein jeder Ton.

2.

So wie des Wandrers Blick am Morgen
Vergebens in die Lüfte dringt,
Wenn, in dem blauen Raum verborgen,
Hoch über ihm die Lerche singt:

3.

So dringet ängstlich hin und wieder
Durch Feld und Busch und Wald mein Blick;
Dich rufen alle meine Lieder;
O komm, Geliebte, mir zurück!

Dieses Gedicht aber ist zu einer einfachen Liedkomposition durchaus ungeeignet.

Die zwei ersten Verse enthalten Fragen, welche weder in der zweiten noch dritten Strophe wiederkehren. Die zweite Strophe hat gar keinen abgeschlossenen Gedanken, nur einen Vordersatz, zu welchem erst die dritte Strophe den Nachsatz bringt. Verse und Strophen korrespondiren daher nicht mit einander, und es ist keine Melodie möglich, die zu allen drei Strophen passte.

Die erste Bedingung eines einfachen Liedtextes ist demnach: dieselbe Grundstimmung in allen Strophen.

Die zweite: Gleiches Versmass aller Strophen.

Die dritte: Gleiche Abtheilungen der Sätze.

Der Refrain

besteht in der Wiederholung derselben Verse am Ende der einzelnen Strophen. Der Refrain kehrt so oft wieder, als das Lied Strophen hat. Gedanklich muss er die Pointe des Gedichts enthalten. An seiner Ausführung betheiligen sich in der Regel ausser dem Sänger des Liedes auch die anderen auf der Bühne befindlichen Personen—und der Refrain bildet einen Chor- oder Ensemblesatz. Vortreffliche Muster des Refrainliedes bei Grétry, d'Alayrac, Boieldieu, Weber, Marschner.

Das Lied in der Oper

verlangt aber noch einige besondere Rücksichten.

Erstens: in Beziehung auf Strophen- und Verszahl. Es gibt lyrische Gedichte, die sehr viele Strophen (5, 6 und noch mehr) haben. Dies mag im Haus, am Pianoforte, oder beim fröhlichen Zusammensein vieler Menschen, in Gesellschaftsliedern etc. angehen. Auf der Bühne, wo das Lied als Theil einer Handlung erscheint, und verhältnissmässig nur geringere Situationen und Gemüthserregungen darstellt, sollte es nie aus mehr als drei Strophen bestehen. Ist die Strophe aber aus vielen Versen gebildet, dann sind zwei Strophen genügend. Durch mehr Wiederholungen als die angegebenen wird das Interesse leicht ermüdet.

Zweitens: hinsichtlich seiner Stellung. Das strophische Lied wird auch mitunter in Ensembles (Introduktionen, Finales etc.) angebracht, wo es durch seine einfachere und populärere Weise einen angenehmen Kontrast gegen vorhergehende oder nachfolgende grössere und künstlicher konstruirte Gesangsstücke machen kann — vorausgesetzt, dass seine Erscheinung von der Situation auf natürliche Weise herbeigerufen ist.

Drittens: hinsichtlich seines Ausdrucks. Der Text zu einem Theaterliede soll die bezügliche Empfindung der Person in einfacher, natürlicher, kurzer Sprache ausdrücken. Sogenannte hoch- oder tiefpoetische, halb oder ganz räthselhafte Phrasen, deren Sinn nicht sofort klar ist, sind nirgends weniger als im Opernlied am Platze.

Die musikalische Darstellung des Liedes in der Oper.

In der Oper hat der Komponist bei der musikalischen Darstellung des Liedes, wie jedes Textes überhaupt, dreierlei Bedingungen zu erfüllen.

Erstens muss er das bezügliche Gefühl richtig ausdrücken.

Zweitens muss er es nach dem besonderen Charakter der dramatischen Person modificiren; und

drittens ist dazu auch noch der Einfluss der Situation auf die Gefühls- und Charakteräusserung mit bemerkbar zu machen.

Wir wollen dies alles gleich an einem der schönsten Beispiele (Osmin's Lied in der Entführung aus dem Serail) auseinander zu setzen suchen.

Osmin's Lied. Erste Strophe.

Wer ein Liebchen hat gefunden,
Die (?) es treu und redlich meint,
Lohn' es ihr durch tausend Küsse,
Mach' ihr all das Leben süsse,
Sei ihr Tröster, sei ihr Freund.
Trallera! Trallera!

Kämen einem Komponisten diese Verse in einer Gedichtsammlung vor Augen, etwa mit der Ueberschrift nur: »Mein Liebchen«, so fände er darin zärtliche Regungen vorgezeichnet, die er nach seiner eigenen (subjectiven) Gefühlsweise durch eine heitere Komposition ausdrücken würde.

Hörte dagegen Einer, dem die Oper unbekannt wäre, das Mozart'sche Lied ohne Worte, die Melodie nur von einem Instrumente, dem Cello etwa, vorgetragen, wie wäre daraus eine zärtliche, heitere Stimmung zu vernehmen? Im Gegentheil, — Tonart, G moll, langsames Tempo des $^6/_8$ Takts, träge, schleichende Rhythmik, trübes Kolorit, — alles klingt wie trübselige Klage.

Woher dieser auffallende Widerspruch zwischen den Worten und der musikalischen Darstellung?

Er rührt daher, dass Mozart diese Worte nach dem Charakter und der Situation des Osmin wiedergeben musste.

Osmin ist ein alter, träger, plumper, grober, griesgrämiger, dummer, aufgeblasener, eifersüchtiger, misstrauischer, boshafter, grimmig hassender, grausamer Türke.

Dies sind die Züge, welche seinen Charakter ausmachen.

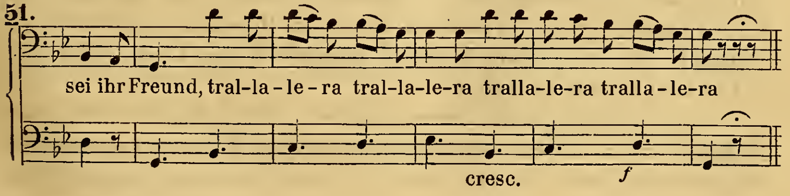
Auf die Situationen, in die er geräth, wird es ankommen, welche von diesen Zügen in dieser, welche in jener Scene besonders zum Ausbruch kommen.

Bei seinem ersten Auftritt im Garten, um Feigen zu pflücken, scheint sich Osmin in einer behaglichen Stimmung zu befinden, die ihn zum Gesang eines Liebesliedes anregt. Aber so scheint es nur. In seinem Gemüth sieht's anders aus. Er ist in Blondchen, seine Sklavin, verliebt, denkt überall an sie, nur nicht als beglückter Liebhaber, denn die kecke Zofe verachtet und verspottet ihn, und er darf den Herrn nicht gegen sie herauskehren, weil ihre Gebieterin Konstanze für die Favoritin des Sultans gilt. Wenn er daher singt: »Wer ein Liebchen hat gefunden, die es treu und redlich meint,« so kann er bei diesem Gedanken keine Freude empfinden, sondern im Gegentheil bitteren Verdruss, denn er hat ein solches Liebchen nicht gefunden. Treffend erkannte und drückte Börne das aus, wenn er ihn »einen verklärten Brummbär und hündischen Frauenwächter nennt, der ergrimmt sich an dem verriegelten Gitter abmartert, durch welches er täglich den Honig sieht, den er nicht ablecken darf.«

Otto Jahn findet in diesem Liede den Charakter des Kolossalen, einen trüben und wilden Ausdruck. Besonders trete ersteres hervor, wenn Osmin mit wohlgefälligem Brummen die letzten Worte in der tieferen Oktave wiederholt, um dann um so nachdrücklicher in das man möchte sagen brutale Trallera auszubrechen. »Es ist ein so ungeschlachtes Recken und Dehnen, und der wilde Gesell lässt es sich so wohl darin sein« etc. Und weiter heisst es: »Osmin singt sich behaglich ein Lied dazu, aber die ängstlichste Eifersucht hat es eingegeben.«

Wie ist das? kann sich einer behaglich fühlen, der von ängstlichster Eifersucht besessen ist? — Die Melodie habe einen trüben und wilden Ausdruck? trübe, ja, aber wild? gewiss nicht! der Zug der Wildheit liegt allerdings in dem Charakter Osmin's, aber nicht alle Züge eines Charakters kommen in jeder Lage desselben zum Vorschein. Wenn er Pedrillo und Blondchen auf der Flucht ertappt, da bricht seine Wildheit, seine Wuth aus. In der gegenwärtigen Situation aber schläft das wilde Thier in ihm. Deshalb lässt er es sich aber in dem »Trallera« keineswegs wohl sein.

51.



Es ist vielmehr ein ingrimmiges Aufseufzen seiner Eifersucht und ohnmächtigen Wuth über die unzugängliche widerspenstige Sklavin; das offenbart neben der Melodie auch der Trugschluss nach Es, der keine Behaglichkeit anzeigt, so wie das ins Forte steigernde Orchester, das wohl eher den stärker aufgetriebenen Aerger als das zunehmende Wohlbehagen ausdrückt.

Auch Oulibicheff lässt sich von den Textworten zur ersten Strophe bestechen, und meint, »der alte Uhu sei gerade bei guter Laune, weil er vorher erst gut gegessen, hernach gut geschlafen habe.« Darum sei das Trallera nichts Anderes als — ein langes und erschreckliches Gähnen! —

Wenn die Worte der ersten Strophe die wahre Stimmung Osmin's noch nicht direkt aussprachen, so geschieht dies in den beiden folgenden.

Zweite Strophe.

Durch sie treu sich zu erhalten
Schliess' er Liebchen sorgsam ein,
Denn die losen Dinger haschen
Jeden Schmetterling und naschen
Gar zu gern von fremdem Wein!
Trallera! Trallera!

Dritte Strophe.

Sonderlich beim Mondenscheine,
Freunde, nehmt sie wohl in Acht;
Oft lauscht da ein junges Herrchen,
Kirrt und lockt das kleine Närrchen,
Und dann, Treue, gute Nacht!
Trallera! Trallera!

Hier offenbart sich seine Eifersucht unmittelbar; wenn er auch vom Liebchen im allgemeinen und sogar in der Mehrzahl von »losen Dingern« spricht, so hat er doch nur sein Liebchen, das lose Ding, Allah sei's geklagt! im Sinn.

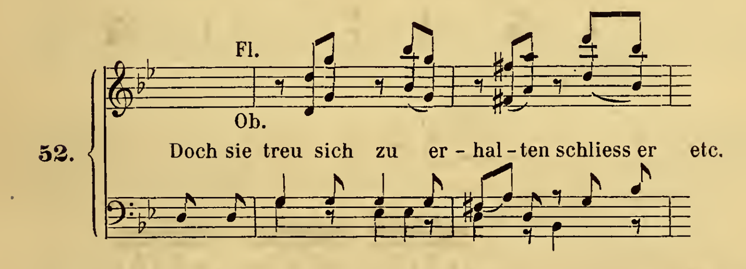
Dazu kommt nun aber noch ein Umstand, der den argwöhnischen Inhalt seines Lieds zu bestätigen scheint. Ein junger, fremder Mann, Belmonte, tritt heran, unterbricht Osmin's Gesang mit der Frage nach dem Palast des Sultans, und wiederholt dieselbe zudringlicher nach der zweiten Strophe. Was kann das junge Herrchen anderes beabsichtigen, als, wie schon Pedrillo, Blondchen, das kleine Närrchen, locken und kirren zu wollen?

Darf man nach allem diesem glauben, dass sich der alte eifersüchtige, misstrauische, von seinem geliebten Blondchen verächtlich abgewiesene Türke in einer behaglichen Stimmung befinde? dass

das in der tieferen Oktave wiederholte »sei ihr Freund« ein wohlgefälliges Brummen und das »Trallera« ein inneres Sich Wohlseinlassen offenbare? oder dass es gar wie Oulibicheff meint »ein langes und erschreckliches Gähnen« sei, wonach Osmin das ganze Lied hindurch nicht aus der Schläfrigkeit herauskommen müsste?!

Wäre es Osmin in der ersten Strophe wirklich behaglich zu Muthe, so müsste man annehmen, dass seine Missstimmung erst in den beiden anderen Strophen, bei der Erscheinung Belmonte's, einträte. Dann hätte Mozart sicherlich kein einfaches, sondern ein durchkomponirtes Lied geschrieben, die Melodie zur ersten Strophe wirklich heiter gebildet, zu den beiden folgenden erst die gegenwärtige Melodie gesetzt. Seine Menschenkenntniss sagte ihm jedoch, dass Osmin seiner Natur und Situation nach von Haus aus mit keinem andern als demselben von Eifersucht und Verdruss beschwerten Gemüth auftreten konnte und deshalb auch alle Strophen dieselbe Melodie erhalten durften.

Durch die positive Wortaussprache seiner Eifersucht in der zweite Strophe wird Osmin's Empfindung und Einbildungskraft lebendiger — ärgerlicher. Dies verrathen die nun zu der Melodie tretenden Figuren der Flöte und Oboe.

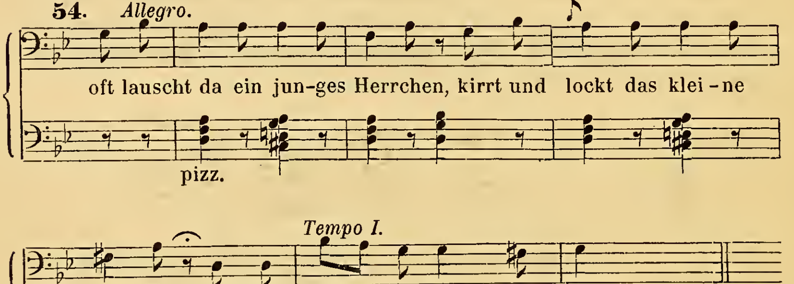


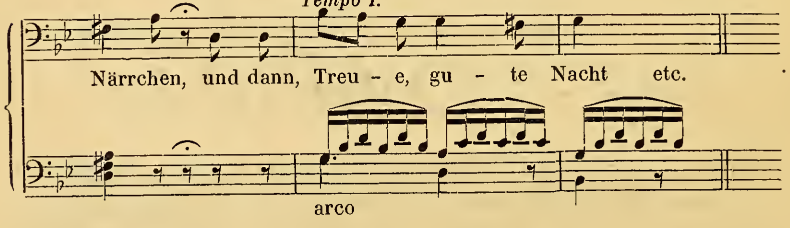
Die Vorstellung der »losen« und doch so reizenden »Dinger«, die so gern jeden Schmetterling haschen und so gern naschen, wird lebendiger in ihm, sie schweben mit jenen zwei immer nachschlagenden Achteln, die sich lieblich kokett bald auf-, bald abwärts dehnen und sehnen, in seine Einbildungskraft herein.

Die erneute zudringliche Frage des jungen Fremden vor der dritten Strophe wird Osmin nun verdächtiger; das Umschleichen und Umgirren der losen Dinger, oder vielmehr des losen Dinges, seines Blondchens, durch jüngere Nebenbuhler zeigt sich ja seiner Meinung nach augenscheinlich. Dies malt die schleichende und schmeichelnde Figur der Flöte, Oboe und des Fagotts.



Da er aber mit den Worten im dritten und vierten Vers die Sache selbst ausspricht, fällt er aus der bisher anscheinend bewahrten Ruhe heraus, und mit giftigem, auf Belmonte unmittelbar gerichtetem Blick singt er zwar dieselbe Melodie fort, aber unwilliger, in schnellerem Tempo.





Dann aber, als wollte er seine gereizte Stimmung verbergen, sinkt er mit den Worten des fünften Verses: »Und dann, Treue, gute Nacht« in sein voriges Lamento zurück.

Für meine Auffassung spricht wesentlich noch der Umstand, dass Mozart das Trallala bei jeder Wiederholung anders harmonisirt:

Schluss der ersten Strophe siehe Beisp. 51.

Schluss der zweiten Strophe.



Schluss der dritten Strophe.



Warum mischte Mozart in das anschwellende Orchester beidemale verschiedene, relativ herbere Dissonanzen, liess auch bei der letzten Wiederholung die zweite Violine noch dazu die sinkende Melodie der ersten Violine und des Gesangs übersteigen? Etwa um das zunehmende B e h a g e n der Empfindung und Situation Osmin's auszudrücken? Eine solche psychologische Verkehrtheit, das Gefühl b e h a g l i c h e r zu schildern, wo die Situation u n b e h a g l i c h e r wird — durch die Erscheinung eines neues Feindes seiner (Osmin's) Ruhe, — dürfen wir unserm Meister, dem gleich Shakespeare tiefen Kenner des Menschenherzens, nicht zutrauen!

Eine weitere Bestätigung meiner Ansicht finde ich in einem andern Momente dieses Lieds.

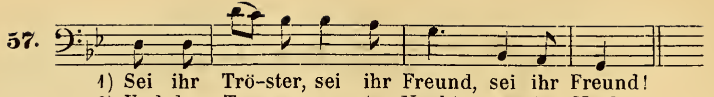
Die W o r t e des fünften Verses der ersten Strophe lauten zärtlich, liebevoll:

Sei ihr Tröster, sei ihr Freund!

Die Worte an denselben Stellen in den beiden anderen Strophen drücken eifersüchtigen Groll aus:

Und dann, Treue, gute Nacht!

Nun haben aber beide ganz verschiedene Wortphrasen d i e s e l b e Melodie:



Wie könnte diese Behandlung richtig sein, wenn sich Osmin auch nur in der ersten Strophe wirklich in einer behaglichen Laune befände?

Wem die Melodie zu dem ersten Vers zärtlich, liebevoll klingt, dem muss sie in den eifersüchtig klagenden Worten der andern Verse ganz unpassend erscheinen.

Aber klingt diese Melodiestelle wirklich zärtlich und liebevoll? Dieser gewaltsame Sprung in die Oberoktave auf das Wort »Tröster«, das lamentable Sinken der Töne auf »sei ihr Freund« offenbaren nichts weniger als eine wahre, zuversichtliche Zärtlichkeit, vollends aber die unmittelbare Wiederholung des »sei ihr Freund« pp., eine ganze Oktave tiefer, in der düstern Tonregion, wo Verdacht und Misstrauen wohnen, sprechen nur zu deutlich aus, dass dieses ein brummiger Seufzer, und Osmin in der ersten Strophe bereits ist, was sich in den beiden anderen deutlicher ausspricht, der alte, grämliche, eifersüchtige, misstrauische Türke, in scheinbar behaglicher, in der That sehr unbehaglicher Laune, wie sie ein verschmähter Liebhaber, wenn er an die Spröde denkt, naturgemäss gar nicht anders haben kann.

Erfindungsmethode des Liedes in der Oper.

Hat man auf Grund der S. 80 genannten drei Bedingungen, über die Auffassung der Worte, Sätze und des Ganzen eines Liedtextes sich ein Bild gemacht, so ist zunächst die musikalische Formfassung der ersten Strophe ins Auge zu fassen.

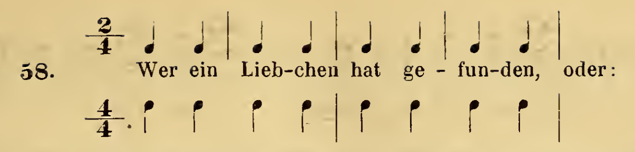
Das Nächstzubestimmende ist die Taktart.

Hier hat der Tondichter die grösste Freiheit. Er braucht sich dieselbe nicht von der Versart vorschreiben zu lassen, er kann jede Taktart zu einer und derselben Versart, zum zweitheiligen Vers die zweitheilige aber auch dreitheilige Taktart, zum dreitheiligen Versfuss den dreitheiligen, aber auch zweitheiligen Takt benutzen, und natürlich auch zu beiden Versfüssen alle möglichen zusammengesetzten Taktarten.

Das Lied Osmin's

Wer ein Liebchen hat gefunden

würde die zweitheilige Taktart erlauben:



Mozart hat aber den dreitheiligen und zwar zusammengesetzten $^6/_8$ Takt gewählt.

59. 6/8 etc.
Wer ein Lieb-chen hat ge - fun - den,

Man sieht auch hier wieder eine Bestätigung der schon im Kapitel »über die musikalische Deklamation« gemachten Bemerkung, dass selbst die langen und kurzen Silben nicht immer auf die entsprechenden guten und schlechten Takttheile gelegt werden. Am Anfang des Gesangs

60. 6/8 etc.
Wer ein Liebchen hat ge - fun - den, die es

hat Mozart die lange Silbe »wer« eben so kurz wie die wirklich kurze folgende »ein« gebraucht und beide als unaccentuirten Auftakt gesetzt, dieselbe Betonung auch durch das ganze Lied fortgesetzt. Der Vortheil dieser Fassung springt hier in die Augen: der Hauptaccent fast jedes Taktes fällt auf das bedeutendste Wort, und es wird dadurch eine bessere Deklamation erreicht, als die blosse Wortrecitation geben würde.

Nach der Wahl der Taktart folgt die Beachtung des Gedichtbaues hinsichtlich seiner Hauptabschnitte. Diese bestimmen den Bau der musikalischen Form, ob sie nämlich eine zwei- oder dreitheilige, möglicherweise, bei vielversigen Strophen, noch mehrtheiligere werden müsse.

Die Strophe zu Osmin's Lied enthält sechs Verse. Die Abtheilung derselben in Textglieder ist ungleich. Die erste Abtheilung hat zwei Verse; die zweite drei, und die dritte nur einen Vers, nämlich das: Trallera, trallera. Die fünf ersten Verse haben keine so bedeutende Sinnverschiedenheit, dass die Melodie verschiedenen Satzbau erhalten müsste. Alle fünf Verse sind daher in eine zu zwölf Takten erweiterte einfache Periode gefasst. Das Trallera, der letzte Vers, scheidet sich dagegen von den andern Versen ab, er steht selbständig für sich da, und ist deshalb in einen selbständigen viertaktigen Satz gebracht. Doch ist er mit der vorigen Periode aufs Engste verbunden durch die gleiche melodische Phrase:



Und so kann man die ganze Melodie auch als eine Doppelperiode von 17 Takten (ohne Vorspiel) betrachten.

Jeder Vers gibt nun wieder einen kleineren melodischen Theil für sich, welchen die gewählte Taktart bestimmt. Hier bildet jeder Vers einen Abschnitt von zwei Takten, der aber wegen des Auftaktes immer in die Hälfte zweier Takte fällt. Ist die Konstruktion des ersten Verses bestimmt, so richtet sich die Fassung aller anderen danach, wodurch die Einheit der Melodie auch in ihrem äusseren Bau entsteht.

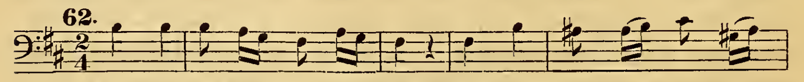
Zuletzt endlich muss natürlich auch der Textinhalt jedes einzelnen Verses in seinen kürzeren Redeabtheilungen und Wendungen, den speziellen Regungen und Modifikationen des Grundgefühls nach beobachtet werden, wodurch der richtige Ausdruck jedes einzelnen Momentes bewirkt wird, denn jede veränderte Vorstellung führt eine veränderte Gefühlsregung mit sich.

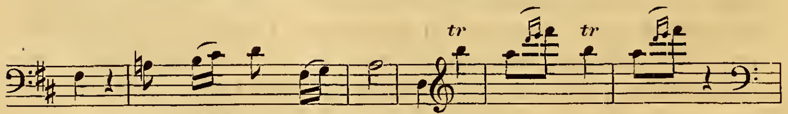
Dies sind die Bedingungen, nach welchen das Lied sich musikalisch zur klaren Form herausbildet.

Ein anderes Beispiel, wo die Texttheile sich schärfer unterscheiden und eine andere Form bedingen, haben wir an Kaspar's Lied im Freischütz:

1. Hier im ird'schen Jammerthal
   Gäb's doch nichts als Plack und Qual,
   Trüg' der Stock nicht Trauben.
2. Darum bis zum letzten Hauch
   Setz' ich auf Gott Bacchus' Bauch
   Meinen festen Glauben.

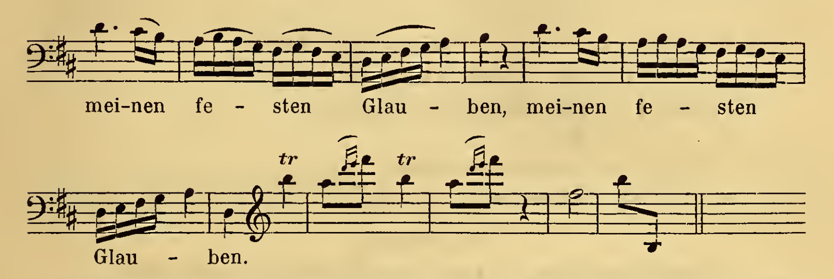
Diese Strophe zerfällt in zwei schärfer geschiedene Theile von je drei Versen.





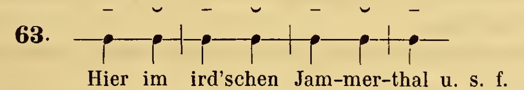


Darum bis zum letz-ten Hauch setz' ich auf Gott Bac-chus' Bauch



Der Text enthält dieselben Versfüsse: Trochäen, wie das Lied Osmin's. Wir sehen also — beide Lieder mit einander verglichen — zunächst die Freiheit bestätigt, welche sich der Komponist mit dem Metrum des Textes nehmen darf. Hier sind die Trochäen in $^2/_4$ Takt gebracht, in Osmin's Lied in $^6/_8$.

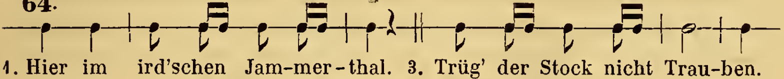
Der Wortdeklamator würde die Verse nicht anders vortragen können, als:



Wie unendlich mannigfaltiger, lebendiger, charakteristischer kann der Tondichter deklamiren!

Zuvörderst sind die drei ersten Verse, anstatt in viertaktige, in dreitaktige Sätze gefasst.

64.



indem der zweite und dritte Fuss der beiden ersten Verse, sodann der erste und zweite Fuss des dritten Verses jedesmal in einen Takt zusammengezogen wurden.

Der vierte und fünfte Vers bilden gar nur Abschnitte; nur der letzte, sechste Vers ist in einen viertaktigen Satz gefasst.

Ferner sind die zwei Hauptabschnitte durch ein Zwischenspiel von zwei Takten getrennt. Betrachten wir nun das ganze Lied auch mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel, so stellt sich folgende Form dar:

Vorspiel — viertaktiger Satz.

Erste Abtheilung der Strophe.

Vers 1 — dreitaktiger Satz.
» 2 — dto.
» 3 — dto.

Zwischenspiel — zweitaktiger Abschnitt.

Zweite Abtheilung der Strophe.

Vers 4 — zweitaktiger Abschnitt.
» 5 — dto.
» 6 — viertaktiger Satz wiederholt. } achttaktige Periode.

Nachspiel.

Viertaktiger Satz, in zwei verschiedenen Abschnitten.

Lassen wir Vor-, Zwischen- und Nachspiel ausser Berechnung, und fassen den Gesang blos in seinen beiden Gruppen auf, so zeigt sich folgende Disposition:

Erste Gruppe.

Neuntaktige Periode, aus drei dreitaktigen Abschnitten gebildet.

Zweite Gruppe.

Ein selbständiger viertaktiger Satz, aus zwei gleichen Abschnitten geformt.

Eine achttaktige Periode, zwei gleiche Sätze enthaltend.

Vergleichen wir noch einmal das Lied Osmin's mit dem Lied Kaspar's, diesmal blos in Betracht ihres Motivinhalts. Das Osminlied hat wenige verschiedene Modelle: die meisten sind theils strenge, theils freie Sequenzen. Es herrscht eine grosse thematische Einheit in der ganzen Melodie.

Das Lied Kaspar's dagegen enthält viel mehr verschiedene Motive. In der ersten Abtheilung hat der erste Satz in jedem Takt ein eigenes,

65. M. 1. M. 2. M. 3.

der zweite Satz bringt alle drei Motive rhythmisch gleich, aber tonisch verschieden wieder.

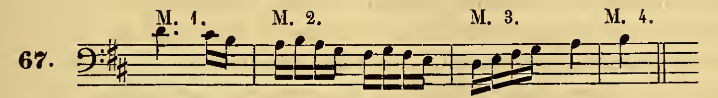
Im dritten Satz erscheint das zweite der vorigen im ersten Takte rhythmisch gleich aber tonisch verändert, das zweite Motiv ist ein neues, das dritte das gleiche mit den vorigen Sätzen.

In der zweiten Abtheilung besteht der erste Abschnitt aus zwei neuen Motiven:



welche sich im zweiten Abschnitt ganz gleich wiederholen.

Der dritte Satz hat wieder drei neue Motive,



nur das letzte ist das schon früher dagewesene wieder. — Der zweite Satz wiederholt den ersten in ganz gleicher Weise mit Ausnahme des Schlusstaktes.

Welch eine Mannigfaltigkeit der musikalischen Darstellungsform, gegen die monoton fortwandelnde Wortdeklamation.

Nachdem der angehende Opernkomponist durch Prüfung seines Liedtextes über die Takt- und Periodengliederung sich hinlänglich klar geworden, kommt die Bestimmung der Tonart, bezüglich des Tongeschlechts und des Modulationsganges an die Reihe.

Was die Tonart angeht, ist irgend eine bestimmte Regel zu geben nicht rathsam. Man muss deshalb die Entscheidung über dieses musikalische Darstellungselement dem Augenblick der Erfindung und dem Ermessen jedes Komponisten selbst überlassen; nur achte man darauf, dass die Melodie dem Sänger bequem liegt und dass die Instrumente dem Charakter entsprechend klingen können.

Entscheidender für den Ausdruck hingegen ist jedenfalls das Tongeschlecht. Eine Melodie in Dur behält denselben Charakter nicht, wenn sie in Moll versetzt wird, und umgekehrt.

Ebenso wird der Hauptgang der Modulation vorher zu bestimmen sein, denn die Analogie des Tonarten- und Tongeschlechtswechsels mit der wechselnden Modifikation der innern Regungen wird der denkende Tondichter nicht verkennen, und durch naturgemässe Verfolgung derselben die Wirkung des musikalischen Ausdrucks bedeutend sicherer machen.

Endlich gehört unter die Vorüberlegungen auch eine ungefähre Idee von der Instrumentation, welche man zu dem bezüglichen Tonstück für geeignet hält, die Art und Zahl der Instrumente, den Stil in welchem sie die Begleitung führen sollen.

Die Opern von Gluck, Mozart, K. M. v. Weber, Méhul, Cherubini liefern dafür zahlreiche und schöne Beispiele.

Alle hier vorgebrachten Punkte muss der Komponist bedacht, bestimmt haben, und im Geiste vor sich sehen, ehe er noch von der

speciellen Ausführung eine einzige Note geschaffen oder aufs Papier gezeichnet hat. Denn so verfahren die Meister in der Regel bei ihren Vokalkompositionen.

Der Anfänger in diesem schweren Fache wird indessen gut thun, wenn er sich alle diese Bestimmungen nach und nach, wie er sie auffindet und erkennt, neben seinen jedesmaligen Text notirt, was sich am bequemsten macht, wenn er den Text zu jedem einzelnen Stück auf ein besonderes Blatt abschreibt. Je öfter sich der Geist mit einem und demselben Gegenstand beschäftigt, ihn wiederholt betrachtet, desto klarer enthüllen sich alle Seiten desselben.

Als Beispiel einer solchen Disposition gebe ich die erste Strophe des Kasparliedes.

Haupttonart — H moll.

Haupt-absch. 1.	Hier im ird'schen Jammerthal	dreitaktiger Satz. H. moll.
	Gäb's doch nichts als Plack und Qual,	dito. Modulation nach Fis dur.
	Trüg' der Stock nicht Trauben.	dito. Modulation nach D dur.
		Zwischenspiel. D dur.
Haupt-absch. 2.	Darum bis zum letzten Hauch	zweitaktiger Satz. D dur.
	Setz' ich auf Gott Bacchus' Bauch	wiederholt. D dur.
	Meinen festen glauben.	viertaktiger Satz wiederholt. { achttaktige Periode. D dur u. Schluss darin.

Vor- und Nachspiel bedürfen dabei noch keiner Bestimmung, weil der Komponist erst später bei dem Entwurf der Skizze in Noten, oder vielleicht gar erst bei der Ausführung ermessen mag, ob solche, und in welcher Weise dann, nöthig sind.

Die erste musikalische Skizze.

Wenn der Komponist nach diesen Vorstudien an das eigentliche Werk des Schaffens, des Erfindens geht, so wird auch in solchen Momenten das Lied, das wir hier speciell im Auge behalten, nicht in der fertigen Gestalt gleich aufs Papier fliessen, wie es dem Hörer bei der Aufführung der Oper in das Ohr tönt. Es wird sich zunächst nur die Zeichnung der Hauptmelodie einfinden, bei dem einen Vers vielleicht ganz allein, bei einem andern mit einer Ahnung des dazu gehörigen Akkompagnements, der Instrumentation u. s. w. Aus diesem ersten Hinwurf der Gedanken entsteht die erste Skizze, die unter Umständen sehr unvollständig und zusammenhangslos sein kann.

Die Liedmelodie.

Lied und Romanze sind unbedeutende Theile einer Oper, aber oft genug verdanken ganze Opern etlichen solchen wohlgelungnen Kleinigkeiten einen Theil ihres Erfolges. Das, was die Wirkung des Opern-

liedes bestimmt, sind nicht die Effekte der Modulation und des Orchesters, es ist eine gute Gesangmelodie. Es ist leicht eine Liedmelodie überhaupt zu schreiben, aber sehr schwer eine solche die zugleich frisch, originell und populär ist. Grétry, Mozart, d'Aleyrac, Méhul, Weber haben manchmal nach einem einfachen Opernlied lange gesucht, bis ihnen die Begeisterung oder ein glücklicher Zufall zu Hülfe kam. Berühmte Komponisten erklärten, dass sie lieber eine ganze Scene durchkomponirten, als mit der Erfindung eines Opernliedes sich plagten, wenn die Phantasie versagte.

Der Komponist wird immer wohl thun, wenn er die Liedmelodie so bildet, dass sie auch ohne Begleitung gesungen die Stimmung des Textes eindringlich ausdrückt. Sätze, wie sie in Arien und anderen grösseren Tonstücken der Oper theilweise der Abwechselung wegen vorkommen, wo das Orchester die Melodie hat, der Gesang aber nur deklamatorisch dazu tritt, sind im Liede nicht an ihrem Platze, wie überhaupt kein künstlich polyphones Orchesterspiel. Der Gesang des Osminliedes ist so selbständiger Art; nicht minder die Gesangsmelodie zum Kasparlied. Natürlich sind Vor-, Zwischen- und Nachspiele nicht ausgeschlossen. Sie dürfen aber das Lied nicht schwerfällig machen.

Die Begleitung der Liedmelodie.

Je selbständiger und ausdrucksverständlicher eine Liedmelodie ist, desto einfacher kann die Begleitung sein. Sehr oft wird der Gesang durch ein oder mehrere Instrumente — in letzterem Falle meist in Oktaven — unterstützt. Dies ist besonders vortheilhaft bei Liedern, die Nebenpersonen zu singen haben, denen in der Regel Reiz und Klangfülle abgehen, wie denn die Papagenos, Monostatos und dergleichen mehr Spiel- als Singpartien sind. Da macht das mitsingende Orchesterinstrument die Melodie leicht deutlicher und anmuthiger. Selbstverständlich ist die malende Begleitung nicht zu verwerfen, wo der Text dazu Anlass gibt.

Die Grundstimmung des Liedes.

Der Kern eines Liedes, das wahre Grundgefühl desselben, ist, wie wir am Osminlied gesehen haben, aus den Worten des Dichters nicht immer gleich aufzufinden. Es enthüllt sich oft erst durch die Frage nach dem Charakter und der Gemüthslage der dramatischen Person. Deshalb suche der Komponist beim Studium seines Liedtextes immer zuerst die beiden letzteren Momente scharf zu erkennen, um nicht allein den eigentlichen Kern der Empfindung, sondern

auch die besondere Färbung derselben nach Charakter und Situation gewinnen und darstellen zu können.

Die Worte des Textes geben dazu oft wenig, oft gar keinen Anhalt. Was finge der Komponist in Kaspar's Lied mit den Ausdrücken »ird'sches Jammerthal« — »Plack« — »Qual« — »Stock« — »Trauben« — »letzter Hauch« — »Bacchus' Bauch« — »fester Glaube« u. s. w. an? Er kann keines derselben für sich in Noten ausdrücken, oder wenn er es wollte, würde eine bunte Wort- und Affektmalerei zum Vorschein kommen, aus der eine einheitliche Stimmung und Charakteristik des Ganzen nimmermehr entstehen könnte. Blickt der Komponist aber, wie K. M. v. Weber gethan, auf den Charakter Kaspar's — den rohen, verwilderten, liederlichen Trunkenbold und ehemaligen Landsknecht, sowie auf die verzweifelte Situation desselben — wenn er Max nicht zum Gebrauch der Freikugeln verführen kann, ist er Samiel verfallen —, dann drückt sich allen seinen an sich wenig sagenden Worten die Grundstimmung auf, die verzweifelte, rohe, erzwungene Lustigkeit, die in allen drei Strophen die gleiche ist, und durch die gleiche Musik offenbart wird.

Der Text zu Osmin's Gesang passt nach Inhalt und Konstruktion der Strophen und Verse ganz zu einer einfachen Liedkomposition. Auch bleibt die Melodie für alle Strophen dieselbe. Die Begleitung dagegen hat Mozart zu jeder Strophe anders gemacht. Streng genommen entspräche es deswegen der Idee des einfachen Liedes: »auf alle Strophen dieselben Melodie mit demselben Akkompagnement« nicht ganz. Es streift an das durchkomponirte Lied, und könnte als eine Mittelgattung zwischen diesem und dem einfachen betrachtet werden. Für die Praxis kommt wenig darauf an. Das Phänomen ist da, und gefällt. Die Theorie hat genug gethan, wenn sie den kleinen Unterschied bemerkt und ausspricht.

Es wäre nun von dem durchkomponirten Lied zu reden. Dieses trifft aber in allen wesentlichen Punkten mit der Arie überein, und darf hier, um Wiederholungen zu vermeiden, übergangen werden.

Die Romanze.

Sie ist in Dichtung und Musik ein einfaches Lied, stets strophisch, unterscheidet sich aber von diesem dadurch, dass die vortragende Person nicht ihre eigene, sondern Begebenheiten und Gefühle dritter Personen schildert und ausspricht. Die Musik kann in der Romanze so wenig wie im Lied auf Einzelnheiten des Gedichts

eingehen, sondern nur die Grundstimmung des Ganzen ausdrücken. Dabei kommen aber noch manche Momente in Betracht, welche die richtige musikalische Auffassung und Darstellung der Romanze in der Oper nicht immer leicht machen.

Wir wollen das gleich an einem Beispiel klar zu machen suchen, einem der allerschönsten, an der Romanze Pedrillo's in der Entführung aus dem Serail, No. 18.

Der Text lautet:

In Mohrenland gefangen war
Ein Mädel hübsch und fein,
Sah roth und weiss, war schwarz von
Haar,
Seufzt' Tag und Nacht, und weinte gar,
Wollt' gern erlöset sein.

Da kam aus fremdem Land daher
Ein junger Rittersmann,
Den jammerte das Mädchen sehr,
Ha, rief er, wag' ich Kopf und Ehr,
Wenn ich sie retten kann.

Ich komm' zu dir in finstrer Nacht,
Lass, Liebchen, husch mich ein,
Ich fürchte weder Schloss noch Wacht,
Holla! horch auf, um Mitternacht
Sollst du erlöset sein.

Gesagt, gethan, Glock zwölfe stand
Der tapfre Ritter da,
Sanft reicht sie ihm die weiche Hand,
Früh man die leere Zelle fand,
Fort war sie, hopsasa!

In dieser Erzählung wird geschildert erstens: Ein Mädchen (Charakter) — gefangen — (Situation) — das um Erlösung seufzt und weint — (Gefühl). Erste Strophe. — Zweitens: Ein muthiger Ritter — (Charakter) — der das Mädchen zu befreien kommt —(erste Situation). Zweite und dritte Strophe. — Und wirklich befreit — (zweite Situation.) Vierte Strophe.— Das Mädchen jammert ihn sehr, »ich wage Kopf und Ehr, um es zu retten« (Gefühl).

Hier werden zwei verschiedene Charaktere, drei verschiedene Situationen und mehrere verschiedene Gefühle geschildert.

Hätte ein Deklamator das Gedicht vorzutragen, so würde er durch Mimik und Sprachnüancirung die Charaktere des Mädchens und des Ritters, ihre verschiedenen Situationen und Gefühle unterscheiden, und überhaupt alle Einzelheiten ausdrücken müssen, doch immer als Erzähler. Seine eigene Persönlichkeit und Situation kämen dabei nur insoweit in Betracht, als ein gefühlvoller Mensch bei der Schilderung fremder Zustände Theilnahme und Mitempfindung kund geben kann. Dies wäre die Aufgabe der recitirend-deklamatorischen Auffassung dieser Romanze.

Betrachten wir nun die musikalische Darstellung derselben von Mozart. Wir brauchen nur die erste Strophe dazu, da alle anderen die gleiche Tonweise haben.



68.

Violino 1.

pizz.

Violino 2.

pizz.

Viola.

pizz.

Pedrillo.

Bass.

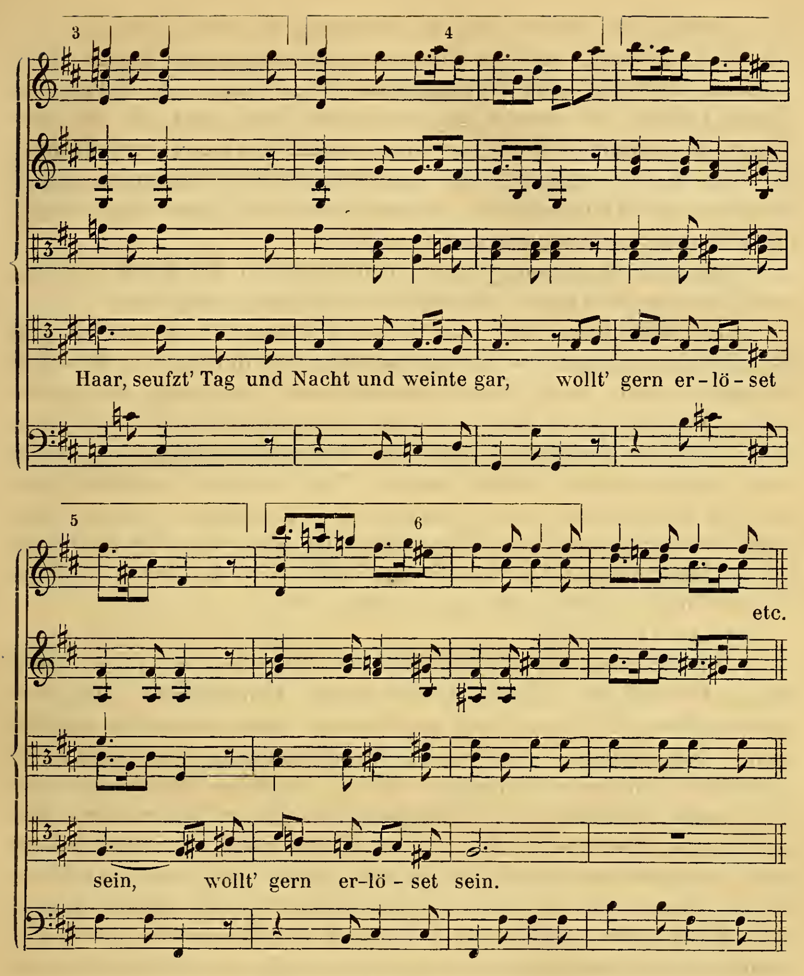
pizz.

1

In Mohren-land ge-fan-gen sass ein

2

Mä-del hübsch und fein, sah roth und weiss, war schwarz von



Oulibicheff äussert hierüber:

»Mozart begriff sehr wohl, welchen ganz besondern Charakter zu dieser Romanze sowohl die, Gefahr im Verzuge mit sich führende Situation der Personen, die halbmitternächtige Stunde, als die über die Mär verbreitete alterthümliche Färbung erforderten. Er theilte die Strophe in drei musikalische Abschnitte (Sätze) ein, denen ein Ritornell vorausgeht, das, wie die weitere Begleitung, pizzicato ausgeführt wird, womit die Guitarre imitirt werden soll. Das Ritornell beginnt in H moll und geht nach D, der verwandten Durtonart; der erste Abschnitt hebt in demselben Tone D an und schliesst in der

Dominante A, der zweite, eine Wiederholung des ersten, nur um einen Ton tiefer, endigt auf der Dominante G, der dritte wendet sich, mittelst einer Art ganz unerwarteten Trugschlusses, nach Fis moll, einer Tonika, die alsbald zur Dominante wird, und so, mit dem Ritornell zusammenfallend, in die anfängliche Tonart zurückführt.«

»Diese rhythmisch wie modulatorisch sonderbare Anlage beraubt das Tonstück der Schlusskadenz und lässt seine Tonart durchaus unbestimmt und zweifelhaft.«

Dies die Merkmale, welche Oulibicheff an der Musik gesehen hat. Was sie bewirken, ausdrücken, schildern, folgt nun.

»Unwillkürlich wird man in die Zeit der alten Legenden und Balladen hinversetzt, von denen man hier eine der ältesten Melodien zu hören glaubt. Doch diese Divination einer entlegenen und nebelhaften Vergangenheit, dieser Nachhall aus den Kreuzzügen verhindert nicht, dass die Romanze mit gleicher Treue der Analogie nicht auch zum gegenwärtigen Moment passte. Ihre Akkorde verschwimmen wie die Gegenstände in der Finsterniss — in einander — ihre Weise ladet zur Ruhe und zum Geheimnissvollen ein; wie ihr Rhythmus die Beklommenheit des Sängers und derer, die ihn hören, verräth. Vortrefflich! Far di meglio non si pùo!«

Otto Jahn sagt:

»Die Romanze, welche Pedrillo in dritten Aufzug zur Cither singt, ist ein Kleinod der feinsten Charakteristik. Den Pedrillo geht diese zwar nichts an, denn er singt die Romanze nicht aus seiner persönlichen Empfindung, sondern als ein eingelerntes Lied; aber der durchaus fremdartige Charakter dieser originellen Harmonien und Rhythmen, die Mischung von kühnem ritterlichen Aufschwung und klagendem Znsammensinken ist so phantastisch, so märchenhaft, dass wir selbst im Mohrenland zu sein glauben und uns gern überreden lassen, das sei echt maurische Musik. Wir haben es aber blos mit Mozart's Musik zu thun, der aus sich herausschuf, was der Situation musikalisch entsprach, und sich nicht erst auf philologische Studien nach maurischen Volksmelodien einliess.«

Es sind in beider Autoren Erklärungen einzelne gute Bemerkungen; aber sie lassen vornehmlich eine Frage im Dunkel, und grade diejenige, auf deren deutlicher Beantwortung allein die richtige Auffassung der Romanze in der Oper beruht: die Frage nämlich nach dem Verhältniss der vortragenden Person zu dem Inhalt der vorzutragenden Erzählung.

Um dies zu erkennen, wollen wir ein Experiment machen, nämlich: Worte und Gesang vorerst aus dem Auge lassen, und nur untersuchen, was uns die Musik allein etwa sagt.

Dass das Streichquartett pizzicato die Cither oder Guitarre vorstellt, ist natürlich unzweifelhaft. Was drückt aber das Spiel aus, wenn Worte und Gesang weggedacht werden?

Die Rhythmen des Sechsachteltakts im ziemlich raschen Tempo haben unverkennbar etwas Hastiges, Eilendes, Unruhiges. Nicht allein in der ersten Violine, welche theils die Melodie mit vorträgt, theils nur akkompagnirt, sondern auch in den drei andern Stimmen. Dazu kommt in der ersten Violine und dem Bass ein Anstrengen nach Aufschwung, dem aber immer gleich ein Zusammensinken folgt. Noch auffallender fast als in der Oberstimme macht sich dieser Wechsel im Bass bemerklich.



Sieht das nicht aus wie vergebliches Aufraffenwollen, aber immer wieder Niedergeworfenwerden? Am Ende des Vorspiels in der Figur der ersten Violine sieht's aus wie ein Versuch zu leichtem Wegscherzen, der aber gleich wieder abbricht.

Die für ein so kleines Stück viel wechselnde Modulation in weit entfernte Tonarten, mit der mangelnden Schlusskadenz in die Haupttonart, die ganz unbestimmt und zweifelhaft bleibt, wie erklärt sie Oulibicheff? »Die Akkorde verschwimmen wie die Gegenstände in der Finsterniss — in einander — ihre Weise ladet zur Ruhe und zum Geheimnissvollen ein!« Zur Ruhe! — Im Gegentheil — übereinstimmend mit dem Charakter der Rhythmen verräth diese immer wechselnde Modulation ein sehr unruhiges Gemüth, ein Drängen nach Eile.

Betrachten wir nun den Gesang und die Worte zu diesem Orchesterspiel, so ist in der Melodie schon bei der ersten Strophe von dem Ausdruck der Einzelnheiten des Textes, den mannigfaltigen

Vorstellungen der von der Erzählung geschilderten Charaktere, Situationen und Gefühle wenig zu bemerken. »In Mohrenland gefangen war« würde der Deklamator mit mitleidiger Theilnahme für das traurige Geschick des Mädchens aussprechen — die Melodie dagegen steigt keck aufwärts, und erhält sich muthig auf dem erschwungenen D den Abschnitt hindurch — da ist von Mitleid des blossen Erzählers nichts zu empfinden. Der Ausdruck des zweiten Verses »ein Mädel hübsch und fein« mag musikalisch dem mitleidigen Ausdruck des Deklamators entsprechen.

Darauf aber der dritte Vers »sah roth und weiss, war schwarz von Haar«, er hat denselben kecken Aufschwung wie der erste Vers, und dazu noch die kühne Modulation nach C dur — beides aus den Worten an sich gar nicht zu erklären. »Seufzt' Tag und Nacht und weinte sehr« und »wollt' gern erlöset sein« kann die Mittheilnahme des Erzählers in der Melodie wohl ausdrücken. — Nun vergleiche man aber die mannigfach so verschiedenen Vorstellungen der anderen Verse in den anderen Strophen mit immer derselben Musik! — z. B. der dritte Vers in der zweiten Strophe:

70. 

und so weiter die anderen Strophen und einzelnen Verse. — Man wird finden, dass die zu allen Strophen wiederholte Melodie zu den Worten hie und da passt, hie und da nicht, zuweilen geradezu widerspricht. Ueberdies ist der ganze Ton (Inhalt) des Gedichts, wenn wir es an sich betrachten, keck, muthig, nicht die Spur von Aengstlichkeit verrathend, vielmehr durchaus zuversichtlich, und der Ausgang erwünscht, ja heiter: »fort war sie, hopsasa! —«

Kurz — die Romanze erzählt die gelungene Befreiungsthat eines muthigen Ritters, und wenn Pedrillo sie nicht aus persönlicher Empfindung sänge, so müsste er sie aus dem Charakter des Ritters heraus und also in einem kecken, furchtlosen Tone durchaus vortragen.

Diesen Ton hat aber weder die Melodie noch die Begleitung von Mozart's Musik, vielmehr ist sie einem furchtsamen Charakter in gefährlicher Lage, deren Ausgang sehr problematisch ist, ganz angemessen.

Wir sehen und hören hier nicht den wirklich muthvollen Ritter, wie ihn die Worte schildern, sondern den furchtsamen Pedrillo, der vorwiegend an den gefährlichen Theil der Situation denkt und von der tapfern That unberührt bleibt.

Sänge Belmonte diese Romanze, sie würde einen anderen Ausdruck erhalten haben. Ein Charakter wie dieser empfindet in Pedrillo's Situation keine Furcht; auch enthält der Text nicht die geringste Andeutung davon. Im Gegentheil spricht sich der entschiedenste Muth darin aus.

»Ha, rief er, wag' ich Kopf und Ehr,
Wenn ich sie retten kann!«

Und weiterhin:

»Ich fürchte weder Schloss noch Wacht!«

Mir scheint, dass nach dieser Auffassung auch die grammatikalisch falsche Betonung, auf welche ich in dem Kapitel »Ueber die musikalische Deklamation« aufmerksam machte, ihre Erklärung und Entschuldigung findet.

Man denke sich den Anfang des Gesanges so:



so ist das Hastige, Aengstliche, der gezwungene Aufschwung weg, und an dessen Stelle erscheint das Gemüthliche.

Alle Romanzen, die in Opern vorkommen, sind denn auch von den Komponisten nach diesen Bestimmungen aufgefasst und musikalisch dargestellt.

Wir wollen als Beweis dazu noch ein anderes Beispiel betrachten. Im »Maurer und Schlosser« singt die griechische Sklavin Irma ihren Gefährtinnen folgende Romanze:

Vor der schönen Zelmire
Ein Sultan flehend lag,
Doch Zelmire mit Thränen
Zum Gefürchteten sprach:

1.

Wenn auch in Fesseln schmachtend,
Ist doch mein Wille frei,
Ich bleibe, Gold verachtend,
Stets dem Geliebten treu;
Und droht mir auch Verderben,
So trotze ich ihm kühn,
Denn lieber will ich sterben,
Als leben ohne ihn.

Die Sklavinnen.

Denn lieber will ich sterben,
Als leben ohne ihn.

2.

Entflammt von wildem Grimme,
Durchbohrt er ihr das Herz,
Doch sie mit matter Stimme
Ruft noch im Todesschmerz:
Und droht mir auch Verderben,
So trotze ich ihm kühn,
Denn lieber will ich sterben,
Als leben ohne ihn.

Die Sklavinnen.

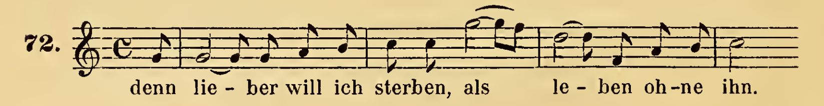
Denn lieber will ich sterben,
Als leben ohne ihn.

Hier spricht Irma unter der Maske Zelmirens ihre eigene Geschichte und ihre eigenen Gefühle aus, das Schicksal, dem sie zum Theil schon unterliegt, und das ihr noch droht, wenn ihre Liebe entdeckt wird.

Diese Romanze enthält einen Refrain und zwar einen doppelten. Den ersten hat Irma mit den vier letzten Versen ihrer beiden Strophen, den zweiten tragen die Sklavinnen durch Wiederholung der beiden letzten Verse vor.

Einen feinen Zug hat Auber bei diesem Doppelrefrain angebracht. Irma singt die zwei letzten Verse der Strophe, wie alle Verse, in voll melodischem Ausdruck, wie ja das erzählte Leid aus ihrem eigenen Herzen quillt —

72.



Diese Melodie wiederholt das Orchester als Nachklang von Irma's Gefühl. Die Sklavinnen dagegen, denen Irma's Lied wirklich nur eine erzählte Situation ist, singen dieselben Worte in dumpfer Resignation, fast theilnahmlos, als Zuhörerinnen nur, mit an sich ausdrucksloser begleitender Harmonie —

73.



Sie sind nur Sklavinnen des strengen Herrn, sie haben keinen Geliebten, an den sie dabei denken und für den sie fühlen könnten, wie Irma.

Die Ballade.

Ihre dichterische Form ist strophisch, wie das Lied und die Romanze. Ihr Inhalt besteht, wie in letzterer, aus Erzählung von Ereignissen und Empfindungen. Ein wesentlicher Unterschied in dieser Beziehung macht sich zwischen Ballade und Romanze nicht bemerklich. Das Unheimliche, Geisterhafte, Schauerliche, Tragische wird gern in dieser Form dargestellt, wie z. B. in Goethe's Erlkönig, oder Bürger's Lenore. Doch sind auch heitere Stoffe nicht ausgeschlossen, wie »Goldschmied's Töchterlein« von Uhland.

Die musikalische Behandlung war früher, wie beim einfachen Lied und der Romanze, eine und dieselbe Melodie für alle Strophen, und so wird sie auch jetzt noch in der Oper verwendet. Dann gelten auch dieselben Regeln für Auffassung und Darstellung wie für die Romanze.

Ein schönes Beispiel dieser Art ist die Ballade in der Weissen Dame von Boieldieu, No. 5: »Seht jenes Schloss mit seinen Zinnen«, wobei auch der Refrain und Chor am Schluss der Strophen mit erscheinen; ein zweites die Ballade der Senta in Wagner's »Fliegendem Holländer«.

In neuerer Zeit wird die Ballade durchkomponirt; André, Zumsteeg, Löwe haben dergleichen geliefert. Sie folgt dann den Gesetzen des durchkomponirten Liedes. Hier kommen die einzelnen Momente der Dichtung zur Geltung, die Tonmalerei ist darin nicht zu verwerfen, wenn sie die Situation verdeutlichen hilft. In der Oper wird die durchkomponirte Ballade nicht angebracht. Doch werden wir später eine Form antreffen, die jener nahe kommt, und von grossartiger Wirkung ist. (Siehe im 12. Kapitel: Die dramatische Scene im engeren Sinne.)

Fünftes Kapitel.

Die musikalischen Grundformen der grösseren Singstücke.

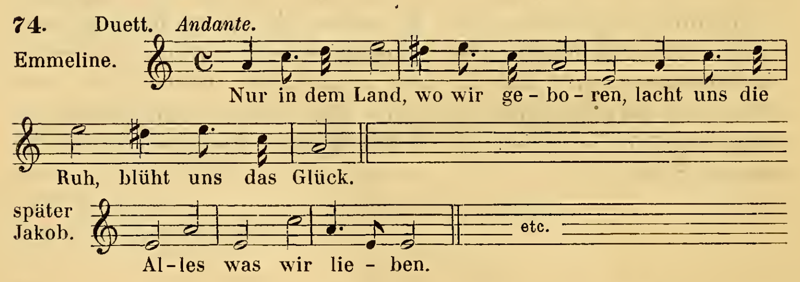
Jedes Gesangstück besteht aus einer Reihe einzelner musikalischer Gedanken, die auf einander folgend sich zum Abbild einer bestimmten Seelenlage ausgestalten. Ehe wir daher die grösseren Formen der Oper, Arie, Duett u. s. w., betrachten, widmen wir den keineren Theilen derselben, vorzüglich der Gesangsperiode, eine Untersuchung.

Wir fassen zunächst eine Reihe solcher Perioden in Bezug auf das Verhältniss ins Auge, in welchem innerhalb derselben Gesang und Orchester stehen.

Dafür ergeben sich, wenn man die Opernpartituren durchgeht, trotz der anscheinend unerschöpflichen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit bei genauer Untersuchung etwa folgende Grundgestalten.

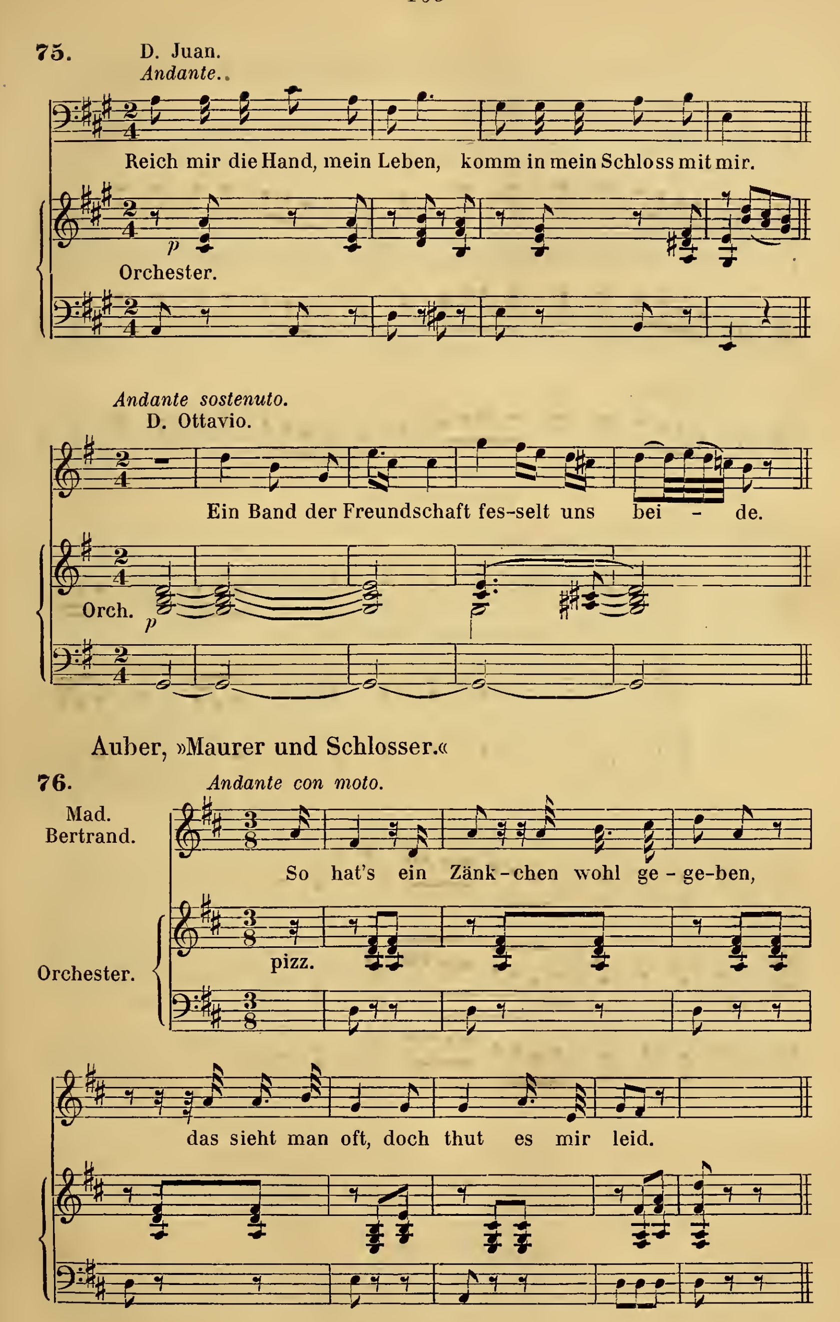
1. Die Singstimme trägt den Gedanken allein vor, ohne Orchesterbegleitung.

Diese Gestaltungsweise kommt, ausser im Recitativ, am seltensten vor, meist nur in Theilen der Periode. Schöne Beispiele dazu enthält das Duett im letzten Akt der »Schweizerfamilie« zwischen Emmeline und Jakob. Von neueren Opern sind »Tannhäuser« und »Königin von Saba« zu nennen.



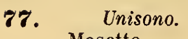
2. Die Singstimme hat die vollständige Melodie, das Orchester nur homophones Akkompagnement dazu.

Diese Gestaltungsweise ist nach der vorstehend bemerkten die nächst einfache. Es muss, wenn sie gute Wirkung machen soll, die Singmelodie durch verschiedenen Rhythmus mit dem Klang des Orchesters kontrastiren.

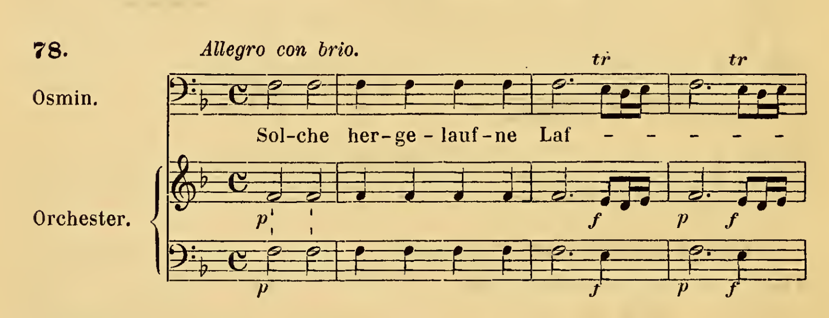

75.
D. Juan.
Andante.
Reich mir die Hand, mein Leben, komm in mein Schloss mit mir.
p
Orchester.
Andante sostenuto.
D. Ottavio.
Ein Band der Freundschaft fes-selt uns bei - de.
Orch.
p
Auber, »Maurer und Schlosser.«
76.
Andante con moto.
Mad. Bertrand.
So hat's ein Zänk-chen wohl ge - ge-ben,
pizz.
Orchester.
das sieht man oft, doch thut es mir leid.

3. Im Orchester wird die Singmelodie mitgespielt.

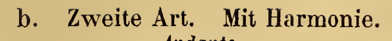
a. Erste Art. Unisono.





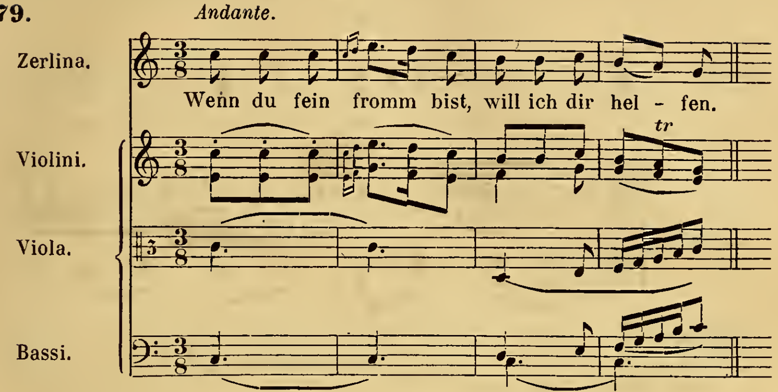






b. Zweite Art. Mit Harmonie.

79.



4. Gesang- und Orchestermelodie getheilt, abwechselnd.

a. Erste Art. Die Orchestermelodie geht mit dem eintretenden Gesang fort.

80.

Der Satz wiederholt.

Zerlina.

es schmeckt so lieb-lich
und hilft so plötzlich

Orchester.

b. Zweite Art. Beim Eintritt des Gesanges tritt homophones Akkompagnement ein.

81.

Schwarze Damen in der Zauberflöte.

ich soll-te

Orchester.

fort, ich soll-te fort.

ich soll-te fort

5. Die Gesangmelodie wird von der Orchestermelodie ausgeschmückt, variirt.

82.



6. Zwei vollständige Melodien ertönen zu gleicher Zeit; die eine führt der Gesang, die andere das Orchester aus.

83.



7. Das Orchester hat die Melodie; der Gesang ist nur deklamatorisch dazu.

Erstes Beispiel.



Die Veränderungen und Mischungen, welche mit diesen Grundgestalten vorgenommen werden können, sind nicht zu erschöpfen.

Nehmen wir die erste, einfachste Kombination: Gesang allein, Orchester allein, mit einander abwechselnd.

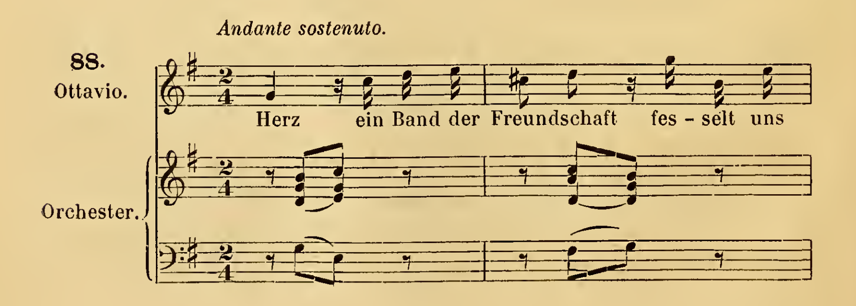
Sie erscheint meistens nur in kleinern Theilen der Periode, einzelnen Takten, Abschnitten, Sätzen, selten lange durchgeführt.

Hier einige Beispiele aus Mozart'schen Opern:

Don Juan.







bei-de, was dich be - ru-higt gewährt mir Freu-de

Entführung aus dem Serail.

Allegro.

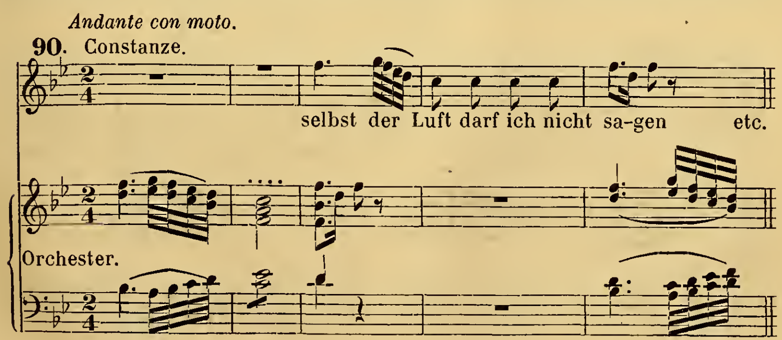
89. Osmin.

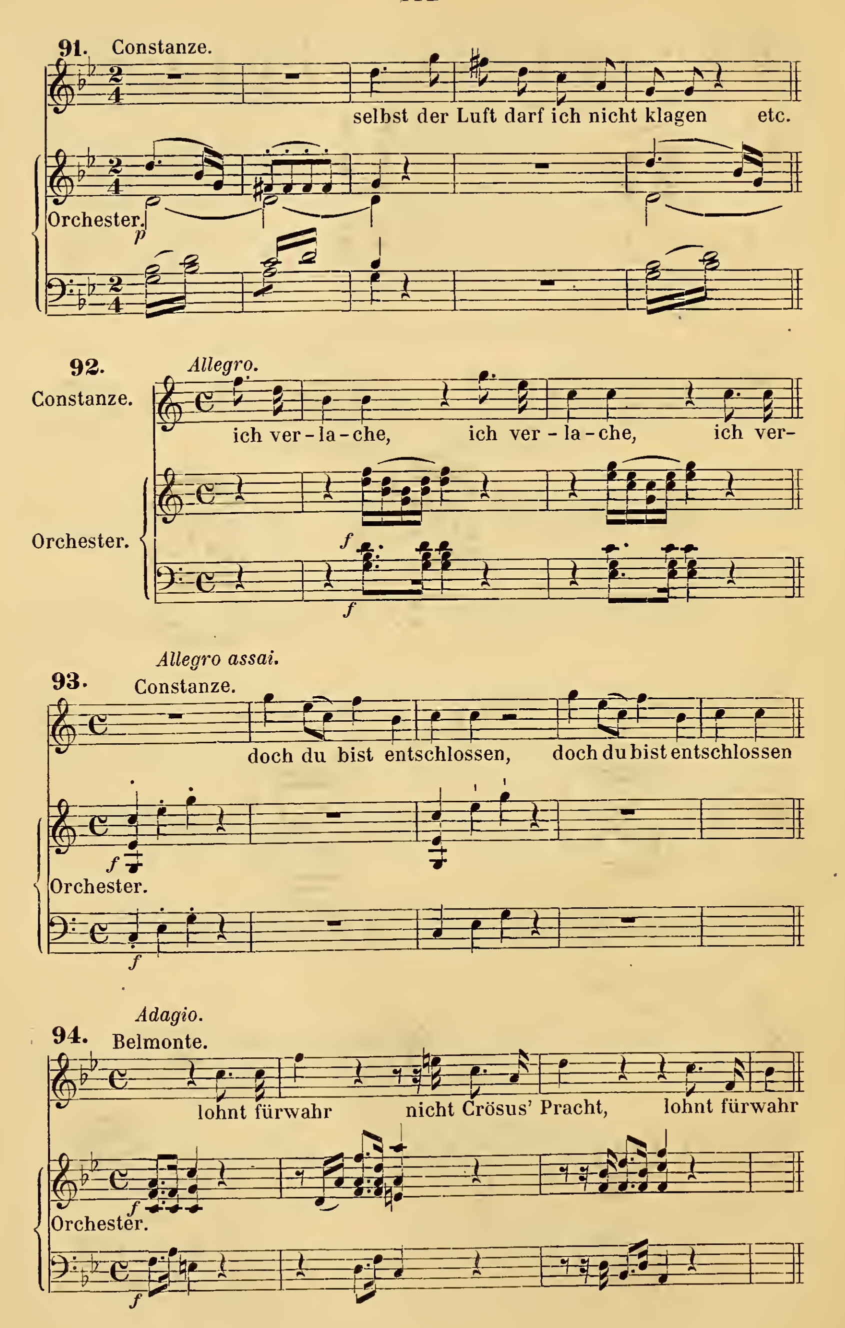
Eu-re Tü-cke, eu-re Rän-ke, eu-re

Orchester.

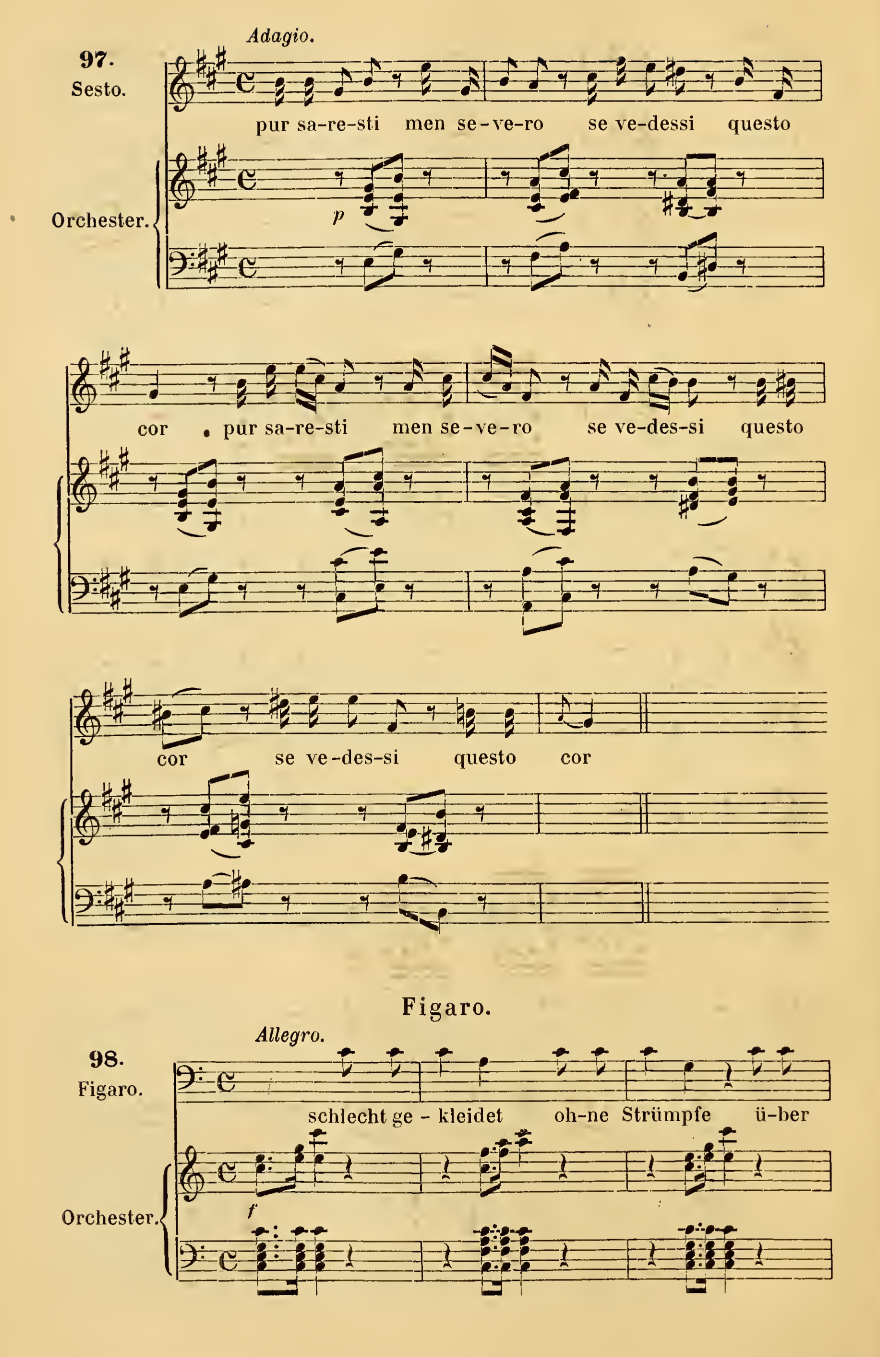
fr

Fin - ten, eu - re Schwänke




91. Constanze.
selbst der Luft darf ich nicht klagen etc.
Orchester.
p
92. Allegro.
Constanze.
ich ver-la-che, ich ver-la-che, ich ver-
Orchester.
f
f
Allegro assai.
93. Constanze.
doch du bist entschlossen, doch du bist entschlossen
Orchester.
f
f
Adagio.
94. Belmonte.
lohnt fürwahr nicht Crösus' Pracht, lohnt fürwahr
Orchester.
f
f


Allegro.
95.
Constanze.
Blondchen.
Belmonte.
Pedrillo.
Orchester.
voll Ent-
voll Ent-
voll Ent-
voll Ent-
p
p
zü-cken
Freud' und
Won-ne
zü-cken
Freud' und
Won-ne
zü-cken
Freud' und
Won-ne
zü-cken
Freud' und
Won-ne
Andante.
Titus.
96.
Vitellia.
al - let-ta, al - le-ta, al -
Orchester.


Adagio.
97.
Sesto.
pur sa-re-sti men se-ve-ro se ve-dessi questo
Orchester.
p
cor pur sa-re-sti men se-ve-ro se ve-des-si questo
cor se ve-des-si questo cor
Figaro.
Allegro.
98.
Figaro.
schlecht ge - kleidet oh-ne Strümpfe ü-ber
Orchester.
f

Hecken und durch Sümpfe mit der Flin-te auf dem

Rü-cken springen bald und bald dich bü-cken

Don Juan.

Andante maestoso.

99. D. J.

Ha der Freche! sterben soll er

f

Orchester. *unis.*

f

100. D. Elvira. *Andante.*

Wie so ängst-lich es mich er-grei-fet ach mir

mfr

Orchester.

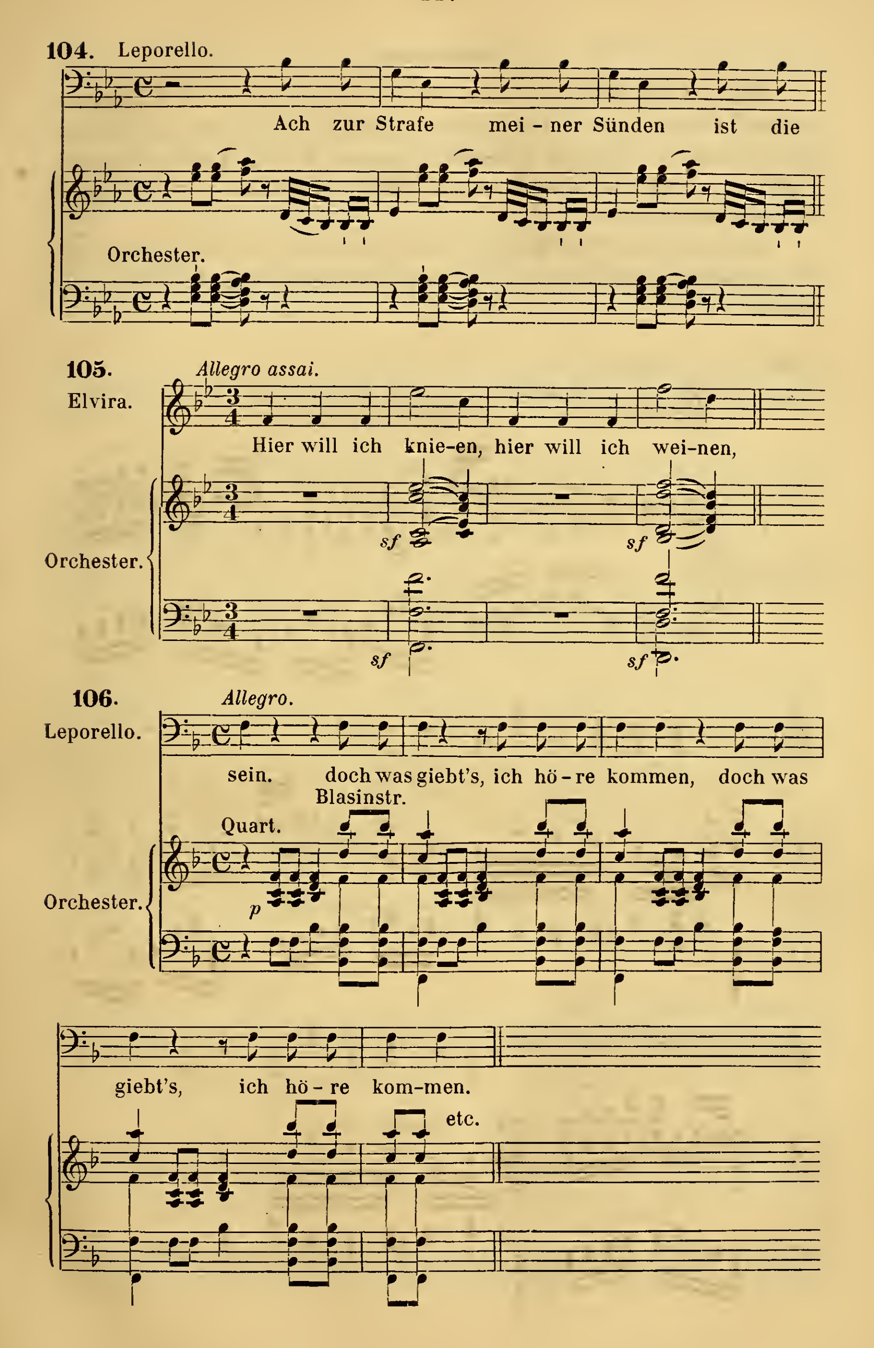
mfr



Modifiziren wir diese Gestaltung in der Weise, dass das Orchester, anstatt zu schweigen, zu dem Gesange fortspielt, oder umgekehrt, dass der Gesang zu dem eintretenden Orchester forttönt, so entstehen unzählige ähnliche und doch zugleich verschiedene Bilder, wie folgende wenige Beispiele schon beweisen:

Leporello.
102.
und dann je - de Preis zu ge - ben, und dann
p
Orchester.
p

103. D. J.
nur hurtig ohne Weilen, nur hurtig ohne Weilen
tr *p* *fr* *tr* *p*
fz
Orchester.
f *f*

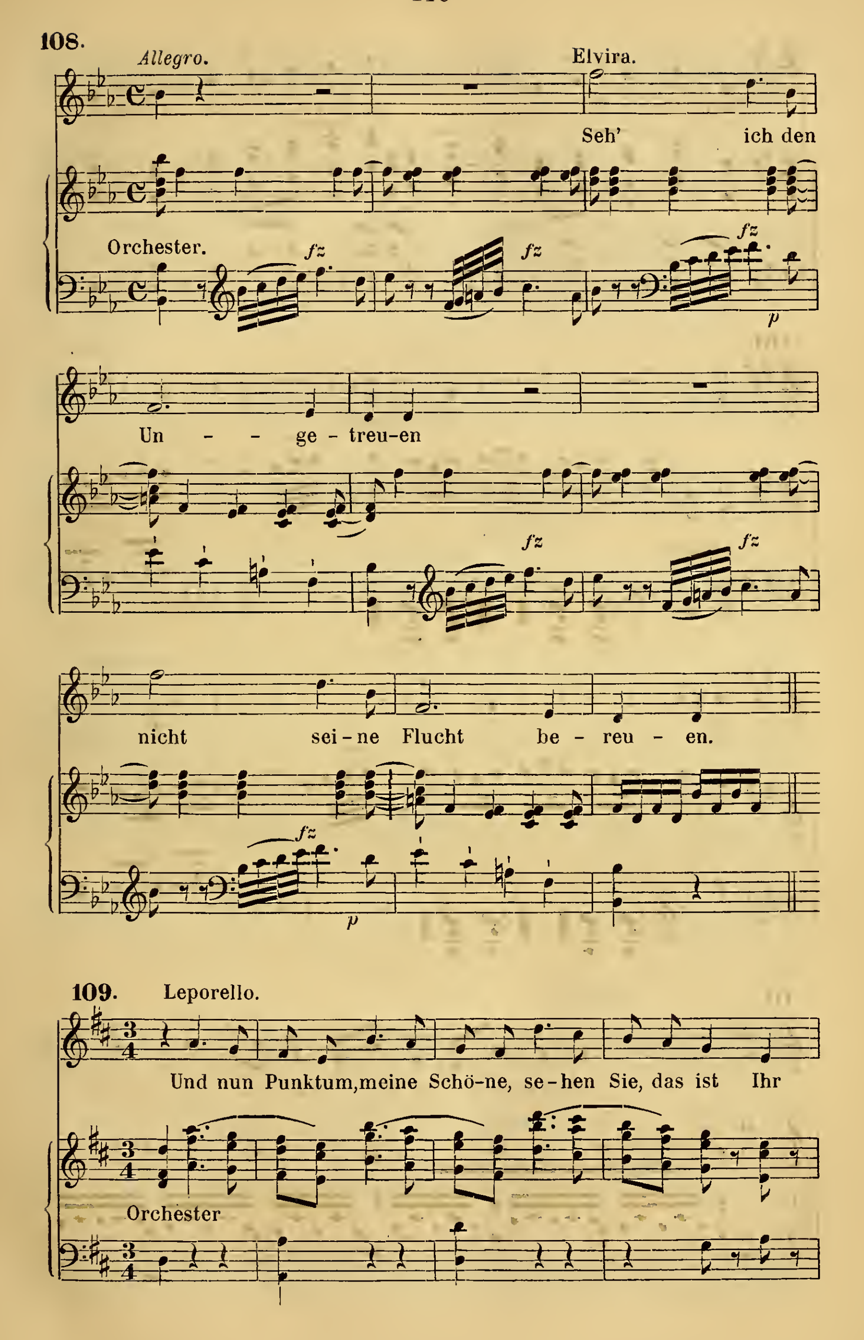

104. Leporello.
Ach zur Strafe mei - ner Sünden ist die
Orchester.
105. Allegro assai.
Elvira.
Hier will ich knie-en, hier will ich wei-nen,
sf
Orchester.
106. Allegro.
Leporello.
sein. doch was giebt's, ich hö - re kommen, doch was
Blasinstr.
Quart.
p
Orchester.
giebt's, ich hö - re kom-men.
etc.

Symmetrie.

Wie für die Instrumentalmusik, so gilt auch für die Vokalkomposition, demnach auch für die Gesangstücke der Oper, das Gesetz der Symmetrie, d. h. die Gedanken müssen sich in Abschnitten entwickeln, welche zu einander im gleichen oder doch vergleichbaren Verhältnisse stehen.

Innerhalb der Periode wird diese Symmetrie am häufigsten hergestellt durch wörtliche oder freiere Wiederholung desselben Abschnitts:




108.
Allegro.
Elvira.
Seh' ich den
Orchester.
fz
fz
fz
p
Un - - ge - treu-en
fz
fz
nicht sei - ne Flucht be - reu - en.
fz
p
109. Leporello.
Und nun Punktum, meine Schö-ne, se-hen Sie, das ist Ihr
Orchester


Mann, mei-ne Schö-ne, se-hen Sie, das ist Ihr Mann.
mfz
p
110.
D. Juan.
Zerlina.
An - diam! an-
Orchester.
tr
D. Juan.
diam! an - diam! an - diam!
111.
Zerlina.
Freude, Freu - de, theu - res Le - ben, Freude,
Orch.


Freu - de, theu - res Le-ben, Scherz und Lust soll uns um-
schwe-ben je - den Tag und je - de Nacht.
112.
D. Anna.
Orchester.
Ja ich wa - ge selbst mein
fp
fp
Le - ben, Räu - ber, du entgehst mir nicht.
D. Giovan.
Schwaches
sf
f



(Dies ist eine zehntaktige Periode, aus zwei fünftaktigen Sätzen konstruirt.

113.

Allegro. D. Juan. Lep.

He, Kaf-fee! Cho-ko-

p

Orchester.

Masetto. Don Juan.

la-de! Ach, Zerlinchen, ich bit-te! Li-mo-na-de!

Lep. Mas.

Bringt Backwerk! Arglist lauscht auf je-dem Schritte.


114.
Maestoso.
Lep.
Nur nä-her, im-mer nä-her, hier
Orchester.
ehrt man schö-ne Da-men,
D. Juan.
hier
gilt kein Stand, kein Na-me, es le - be die Freiheit hoch!
115.
D. Juan.
Wie sich niedlich das Mieder ihr schliesset!
Orchester.


Zerlina.
Mas.
Lep.
Ei das wä-re. Wie die Schel-min freundlich grüsset! Glücklich,
Mas.
wer dich als Bräut'gam umschliesset. Ha verwünscht, wer sie je wieder
Zerl.
küsset. Wie Ma-set-to die Au-gen ver-dre-het, nein, der
cresc.
Spass geht doch wirk-lich zu weit.

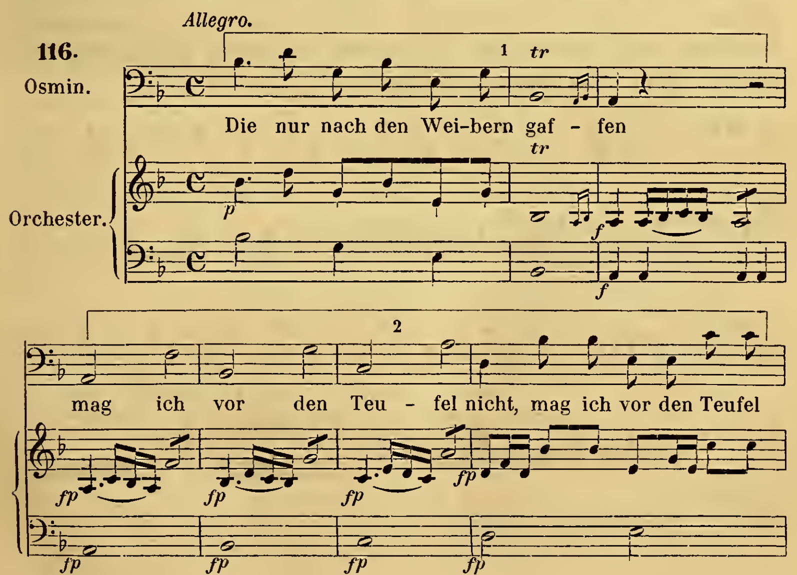
Freiere Konstruktionsformen der einzelnen musikalischen Gedanken.

In den vorstehenden Beispielen finden wir die bekannte Entwickelung: Motivglied, Motiv, Abschnitt, Satz, Periode. Auch sind viele einzelne Perioden nach denselben Gesetzen wie in den Instrumentalwerken konstruirt, d. h. aus Modellen innerhalb der Periode thematisch entwickelt.

Viele einzelne Operngedanken sind jedoch freier konstruirt. Es kommen mehr selbständige Sätze und Abschnitte, oft neue, von einander verschiedene Motive vor, und ferner auch Gestaltungen, wo eine symmetrische Ordnung und Bezüglichkeit aufeinander wie in den Instrumentalgedanken nicht zu bemerken ist.

Vor Allem ist die thematische Arbeit im Ganzen, in eigenen dazu bestimmten Gruppen und Theilen der Instrumentalwerke, wie z. B. in der Mittelsatzgruppe einer Symphonie u. s. w., in den Opernformen nur äusserst selten vorhanden. An Bezüglichkeit der Gedanken in der ganzen Form der Opernstücke fehlt es darum doch nicht. Sie ist nur anderer Art.

Der Leser blicke auf Beisp. 6[a] dieses Buches zurück. Dies ist eine einfache Periode von sieben Takten. Ein thematisch ausgesponnenes Modell hat dieselbe nicht. Doch ist das dritte Motiv im vierten Takte treu, im fünften Takte in der Verkleinerung doppelt wiederholt. Hierauf folgen nachstehende Gedanken.



3 4

nicht, mag ich vor den Teu-fel nicht; denn ihr

cresc. *f* *fp*

gan-zes Thun und Lassen ist etc.

fp *fp*

Man könnte allerdings die ganze Stelle noch anders eintheilen als, wie hier, in 4 Gruppen. Es kommt hierauf nichts an. So oder so aufgefasst, die Konstruktion der ganzen Stelle ist äusserst locker.

Hierbei ist jedoch noch auf einen Umstand aufmerksam zu machen. Gesang und Orchester können, wie wir oft bemerkten, technisch ganz verschieden konstruirte Gedanken gleichzeitig vortragen. Man sehe folgende Stellen:





Hier stellt sich der Gesang allein, bei a), wie eine ziemlich bedeutungslose Nebenstimme vor. Sieht man aber das Orchesterspiel dazu, bei b), so erblickt man eine symmetrische, nur aus einem Motiv (Bass) herausgesponnene Periode.

Es ist daher beim Studium der einzelnen Gedankenbildungen in der Oper immer vor Allem die Hauptmelodie aufzusuchen, aus welcher erst ersehen werden kann, ob der Gedanke eine strengere oder freiere Konstruktion hat. Dann wird sich zeigen, dass letztere Behandlungsweise die bei weitem seltenere ist.

Schlüsse der Perioden.

So lange Deutlichkeit und Verständlichkeit der Kunstwerke eine Forderung des menschlichen Geistes bleibt, wird auch der Tonsetzer auf leicht erkenn- und auffassbare Gliederung aller seiner musikalischen Formen halten müssen, vor allem auf klaren Periodenbau. Jede Periode soll ein Wesen sein, das zwar als Theil eines Ganzen erscheint, aber auch für sich schon ein bestimmtes Einzelleben kundgibt. Der Hörer muss Anfang und Ende jeder Periode sicher erkennen, um eine von der andern unterscheiden zu können.

Ein Hauptmittel dazu bieten die Schlussformen.

Schlüsse sind die musikalische Interpunktion. So schwer verständlich eine Rede ohne Punktums, Semikolons, Kommas sein würde, so unverständlich wird eine Musik ohne Schlüsse.

Sehe man die Opern Mozart's auch darauf an. Sie enthalten keine einzige Periode, deren Ende nicht durch irgend eine Schlussweise deutlich markirt ist, wodurch zugleich der Eintritt der nächsten bestimmt angekündigt wird.

Wir bemerken ferner in den allermeisten Perioden der Mozart'schen Opernpièceen eine grosse Einfachheit der Harmonie und Modulation.

Die leitereigenen Dreiklänge und Septimenakkorde werden in ihren gewöhnlichsten Folgen am häufigsten gebraucht. Ausweichun-

gen innerhalb der Perioden kommen nicht oft vor. Die Modulation in andere Tonarten wird meist an verschiedene Perioden vertheilt, und auch meist nur in die nächstverwandten.

Der Opernkomponist soll ganz besonders in der Modulation masshalten, den Harmoniewechsel nicht zu äusseren Zwecken um seiner selbst anwenden, sondern nur als ein analoges Ausdrucksmittel einer Gemüths- und Empfindungsmodulation. Die Akkordmodulation muss ein nothwendiger Effekt sein. Durch dieses Masshalten sichert der Komponist seiner Musik die Deutlichkeit und Grösse des Stils mit, welche die Bühne verlangt.

Sechstes Kapitel.

Die Arie.

Die Arie ist in der Oper, was im Drama der Monolog: Aeusserung des erregten Innern einer Einzelperson.

Lagen, in denen der Mensch mit seinen Gedanken, Vorstellungen und Gefühlen allein ist, oder sein will, um ihnen ungehindert nachhängen zu können, werden zu keiner Zeit im Menschenleben ausgehen, und sind daher auf den Bretern, welche die Welt bedeuten, in künstlerischer Nachahmung im Drama als Monolog, in der Oper als Arie an sich natürlich und nothwendig.

Nun gibt es allerdings in den Opern manche unnatürliche Arie, aber dies liegt nicht in der Gattung an sich, sondern in der falschen Stellung und Behandlung derselben.

Wenn z. B. Elvira in der »Stummen von Portici« auf ihrem Gange zur Trauung vor der Kirche anhält und in Gegenwart des Gefolges und Volkes ihr Liebesglück in einer langen Arie aussingt, so ist das, wie in der Wirklichkeit eine Unmöglichkeit, auch in der Kunstnachahmung eine auffallende Unwahrscheinlichkeit, denn auf einem solchen Gange bleibt keine Braut, am allerwenigsten eine fürstliche, eine halbe Stunde vor der Kirchthür stehen, und in einem solchen inhaltschweren Momente ist die Stimmung jedes gebildeten Weibes eine ernste, befangene, ahnungsvolle, religiöse, die sich nur schweigsam in sich gekehrt halten, nicht aber schwatzhaft nach aussen und von einer Menge Volkes gehört äussern kann. Unpassend ist daher diese Arie nicht als Arie an sich, sondern weil sie im grellen Widerspruch mit der Natur der Situation steht. Dies

ist zunächst der Fehler des Dichters, den der Komponist freilich hätte einsehen und nicht acceptiren sollen.

Unnatürlich aber auch ist die Auffassung dieser Arie von Seiten des Komponisten, insofern sie dem Charakter der Person ganz und gar nicht entspricht. In diesen netten Rhythmen, heitern Phrasen, Trillern und Rouladen lässt sich allenfalls eine leichtfertige französische Grisette aus, aber nicht eine Prinzessin von ernstem Gemüth, die noch dazu in den steifen Formen der spanischen Etiquette und Grandezza erzogen und aufgewachsen ist. Hier sehen wir schon zwei Fehler, Widerspruch mit der Situation und Widerspruch mit dem Charakter, welche der genannten Arie vorgeworfen werden müssen, und wie vielen Arien in andern Opern noch!

Wir haben aber solchen verfehlten Exemplaren noch bis in die neueste Zeit eine Reihe vortrefflicher Arien entgegenzusetzen. Die Arie Rinaldo's in den Zaubergärten Armidens, Belmonte's »O wie ängstlich, o wie feurig«, Osmin's »Ha, wie will ich triumphiren«, Emmelinens erster Auftritt in der Schweizerfamilie, Florestans Kerkerarie oder Leonorens Arie in Fidelio, Boieldieu's »Komm', holde Dame«, Agathens »Wie nahte mir der Schlummer« sind herrliche Gesangstücke und wahre Seelengemälde.

In der alten italienischen Oper, wie sie vor der Reform Gluck's (Orpheus, Alceste u. s. w.) den Kontinent beherrschte, hatte sich allmählich ein Uebermass von Arien entwickelt, welches den dramatischen Charakter der Oper nahezu vernichtete. Der Dichter entwarf den Plan des Buchs so, dass fast jede Scene, auch die unbedeutendste Nebenscene ihre Arie hatte. Bei der grossen Zahl von Scenen, wie sie die verwickelte und an Intriguen reiche Natur der Handlung mit sich brachte, sind 30 und mehr Arien in den Opern jener Periode keine Seltenheit. Da Chöre ausgeschlossen waren und mehr als zweistimmige Ensembles nur selten angewendet wurden, bildete die Musik dieser Opern ein ewiges Einerlei von Secco-Recitativ und Arien. Im Gegensatz hierzu macht die moderne Oper von der Arie nur einen sparsamen Gebrauch. In einzelnen der späteren Musikdramen Wagner's ist auf diese Form vollständig verzichtet und alle Arten der geschlossenen grösseren Gesangstücke sind nur sehr spärlich verwendet.

Die Frage nach der Stelle, wo in der Oper eine Arie nothwendig oder angebracht ist, muss der Künstler nach seinem Geschmack und seiner Bildung von Fall zu Fall entscheiden. Im Allgemeinen kann nur der Rath gegeben werden: die Arien auf die wichtigsten Momente der Handlung zu beschränken, auf solche Stellen, wo Ereignisse bevorstehen, oder eben stattgefunden haben, welche zu

einem Ausbruch der Empfindung zwingen. Und auch in diesem Falle ist die Arie nur unter der Bedingung am Platze, dass die Handlung einen Aufenthalt erlaubt. Die zuweilen gegebene Regel, dass die singende Person allein auf der Bühne sei, ist unhaltbar. Wie viel gute Arien mit Chor würden dann fallen müssen. Man denke an das schöne Stück in Gluck's Iphigenie in Tauris »O, lasst mich Tiefgebeugte!« Neben der rechten Stelle für die Arie hat der Komponist auch die Zeitdauer eines solchen Gesangstückes zu beachten. Sie darf weder zu lang noch zu kurz sein und muss in dieser Beziehung der Natur der darzustellenden Leidenschaft, der Situation und dem Charakter der vortragenden Person angepasst sein: Die Arie der »Gräfin« und die des »Bärbchen« in Mozart's Figaro bieten für diesen Punkt sehr anschauliche Beispiele.

Die Form der Arie

hat in den verschiedenen Perioden der Geschichte der Oper viel gewechselt, und zur selben Zeit sind für verschiedene Zwecke mehrere Arten der Arienform in Gebrauch gewesen. Zur Zeit der venetianischen Oper des Cavalli (1637—1700) bestand die Arie aus einer Summe selbständiger Sätze (3, 4, 5), die in Takt und Tempo verschieden und in der Regel durch Recitative getrennt waren. Ihre Einheit erhielten sie entweder durch eine Steigerung des Charakters, oder dadurch dass der letzte Satz sich dem ersten wieder formell getreu oder nur ideell anschloss. In der dann folgenden Periode der Neapolitaner, welche das ganze 18. Jahrhundert andauerte, war die Form der Da-capo-Arie die herrschende. Sie besteht aus 3 Theilen. Der erste, der Hauptsatz, war der wichtigste. Ihm lag ein eindringliches Thema zu Grunde, das in vielen Wendungen wiederholt den Hauptcharakter des Stückes zum Ausdruck brachte, und den Zuhörer fest in den Kreis der Stimmung bannte. Der Komponist gab diesem Hauptthema einige Nebengedanken bei, aber diejenigen Arien galten für schlecht, in welchen die Nebengedanken das Hauptthema drückten. Der erste Satz hatte in der Regel einen breiten Schluss, der Sänger an dieser Stelle oft eine Kadenz. Der zweite Satz der Da-capo-Arie war in der Regel kürzer als der erste und im Thema gegen jenen mehr oder weniger kontrastirend gehalten. Der dritte, die Repetition oder das Da capo, bildet eine Wiederholung des Hauptsatzes, dann und wann mit einigen Variationen und einem selbständigen Anhang als Schluss (Coda). Die Instrumente leiteten die ganze Arie mit einem Ritornell ein, schieden ebenso kleinere und grössere Theile durch Zwischenspiele und brachten zum Schluss ein in der Regel mit der Einleitung identisches Nachspiel. Das lange Feststehen dieser einen

Form führte mit der Zeit zu einer höchst schablonenhaften Behandlung, bei der von allen dramatischen Aufgaben der Arie nichts mehr übrig blieb und bei welcher diese Gesangform zu einem blossen Paradestück für die Sänger (Bravourarie) entartete. Der grössere Theil aller italienischen Opernarien zwischen 1730 und 1780 trägt diesen Stempel den Entartung. An und für sich aber war die dreitheilige Form daran nicht schuld: sie erlaubt alle möglichen Modifikationen und es sind in ihr thatsächlich auch Meisterstücke der Darstellung bewegter, ergreifender und reizender seelischer Zustände niedergelegt worden, die das Studium des angehenden Opernkomponisten wohl verdienen. Doch wo soll er diese Opern studiren? Mit Ausnahme von Händel's Opern, die seit kurzem gedruckt vorliegen, ruht Alles, was aus der ungeheuren Menge von italienischen Opern, die im 18. Jahrh. entstanden, noch vorhanden ist, heute geschrieben und unbenutzt verborgen in Bibliotheken (in Deutschland: Wien, Dresden, Berlin, München). Wer mit einem bescheidenen Einblick in die Arienlitteratur jener Periode sich begnügen will, sei auf die Sammlung von Gevaert: »Les Gloires de l'Italie« verwiesen.

Neben den dreitheiligen Arien war in der älteren Periode namentlich die Arie in Rondoform beliebt. Ihre Heimath war die komische Oper. Die neuere Oper, wo sie Arien verwendet, ist in der Form sehr mannigfaltig. Das Da capo kommt nur noch selten vor, die Ritornelle sind für Ausnahmsfälle reservirt und in der alten Form (wörtliche Vorausnahme des ersten Gesangthema) so gut wie abgeschafft. Die Gliederung der modernen Arie hängt ganz von der Natur des Textes ab. Welche Form der Komponist nun für seine Arie wählt, immer wird es gut sein, einige für jede Art von Arienform gültige Gesichtspunkte festzuhalten. Nachdem der Komponist die Gruppirung des Textstückes, welches er zu einer Arie bestimmt, erledigt hat, wähle er für die einzelnen Gruppen Themata, Hauptthemen und Nebenthemen. Da in der Arie der Gesang in der Regel der Hauptfaktor ist, so müssen diese Themen melodisch eindringlich und charaktervoll sein. Die Kunst, solche Themen zu erfinden, wird nur durch tägliche Uebung erworben, vom Kleinen zum Grösseren fortschreitend: von Phrasen von 2 Takten zu solchen von 3, 4, 5, 6, 7, 8 Takten, von Perioden aus 4, 6, 8 bis zu solchen von 24 Takten. Besonders gut ist es, wenn der Tonsetzer solche Themen ohne Begleitung verständlich und wirkungsvoll zu finden sucht. Hat der Tonsetzer Themen, welche den Sinn der Textgruppen eindrucksvoll wiedergeben, gefunden, so braucht er sich bei der Ausführung der Themen um Worte und Verse nicht mehr besonders zu kümmern und hat dem Text gegenüber volle Freiheit. Eine der häufigsten Frei-

heiten, welche der Komponist sich dem Dichter gegenüber bei der Ausführung seiner Themen in der Arie nimmt, ist die Wiederholung der Worte. Sie ist unerlässlich nicht bloss aus formalen Gründen, sondern auch um den Ideen den gehörigen Nachdruck zu geben.

Es hat noch keinen dramatischen Komponisten gegeben, der irgend ein Singstück ohne Wiederholungen gewisser Wort- und Tonphrasen gebildet, der sie nicht als psychologisch nothwendigen Theil der dramatischen Musik erkannt und gebraucht hätte. K. M. v. Weber äussert sich in einer Antwort auf Müllner's Bemerkungen zu dem Liede der Brunhilde im Yngurd: »Besonders erfreulich aber ist es mir, dass der berühmte Dichter nichts gegen die Wiederholungen am Schlusse eingewendet hat, weil ich dieses so oft bis zum Ekel gemisshandelte und an sich so ganz herrliche Vorrecht der Musik sehr hochstelle und achte.« (Schr. III. S. 33.)

Gretry sagt: »So gut man zehnmal hintereinander zu seiner Geliebten sagen kann: ich liebe dich, eben so gut kann man auch einen ausdrucksvollen Gesang wiederholen,« und ferner: »Hört den Ausruf der Mutter, die ausser sich ist ihren Sohn von Stichen durchbohrt zu sehen, oder wie die Wellen ihn an's Ufer gespült haben: Mein Sohn ist todt! Mein Sohn! mein Sohn! mein Sohn! Er ist todt! Er ist todt! Er ist todt! Zwanzigmal wird sie die Modulation (Deklamation) verändern, indem sie diese Worte ausspricht. Der müsste ein äusserst unwissender Musikus sein, der dies nicht für wahre Naturaccente erkennen und sie nicht in Noten sollte bringen können. Und nun verdammt die Wiederholungen, wenn die Seele bewegt ist.«

Um die häufige Wiederholung der Worte zu vermeiden, hatte Gluck die periodische Wiederkehr der musikalischen Phrasen fast verbannt; Mozart hütete sich wohl, ihm hierin nachzuahmen. Von der gelegentlichen und geschickt herbeigeführten Wiederkehr der musikalischen Phrase hängt ein grosser Theil ihrer Wirkung auf den Zuhörer ab, nur dürfen diese Wiederholungen nicht, wie bei den alten italienischen Meistern der Fall, im, zum Ekel und zur Lächerlichkeit führenden Uebermasse angewendet werden.

Alle Wiederholungen in der Opernmusik sind unter drei Hauptformeln zu fassen:

1) Zu denselben Worten erscheint dieselbe Musik wieder.

Dies geschieht, wenn die gleiche Vorstellung mit der gleichen Empfindung wiederkehrt.



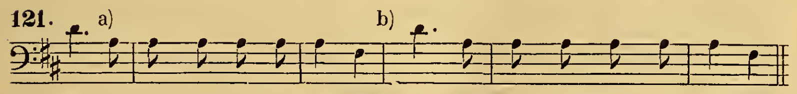
Oefter erscheint diese genaue Wiederholungsweise nicht unmittelbar nach einander, sondern getrennt durch Zwischengedanken, gewöhnlich bei der sogenannten Repetition.



Bei a) ist der Anfang, bei b) die Repetition in der Mitte der Arie.

2) Zu derselben Musik kommen andere Worte.

Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen.

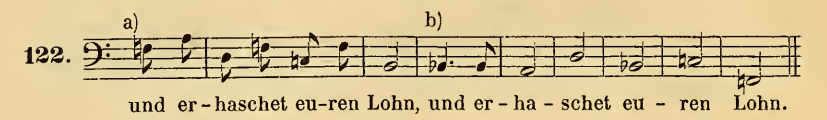


Hier liegt in beiden Versen dieselbe boshafte Rachelust; denn während des Triumphausrufs in der ersten Zeile sieht Osmin auch schon in seiner Vorstellung die Gefangenen auf dem Wege zum Richtplatz. Darum dieselbe wiederholte boshaft triumphirende Rachemelodie.

3) Zu denselben Worten kommt andere Musik.

(Aus Osmin's Arie im dritten Akt der Entführung.)

»Und erhaschet euren Lohn.«



Hier ist dieselbe Vorstellung bei a) erregt und hastig, bei b) mit der Ruhe der Gewissheit wiedergegeben.

Diese dritte Wiederholungsart ist die werthvollste; eine unschätzbare Fähigkeit, der Tonkunst allein verliehen. Vermöge derselben kann dieselbe Grundempfindung, vom Dichter mit denselben Worten gesagt, vom Komponisten in tausendfach verschiedenen Nüancen nach allen den mannigfaltigen Bestimmungen des Charakters, der Situation und der Stimmung besonders ausgedrückt werden.

In Osmin's Arie werden die Worte »ich hab' auch Verstand« auf folgende Weisen ausgedrückt:

123. I. *Allegro.* 1 A. 2 3

Osmin.

ich hab' auch Ver-stand,

Ob. *tr*

Orchester.

4 5 6 7 B.

ich hab' auch Verstand, ich hab' auch Verstand, ich!

tr *f* *f*


C.
8
9
II.
10
D.
11.
ich hab' auch Ver-stand,
ich hab' auch Ver-
p
unis.
p
12
13
14
15
stand,
ich hab' auch Ver-stand,
ich hab' auch Ver-
tr
tr
E. 16
F.
17
III.
18
G.
19
stand, ich!
ich hab' auch Verstand,
ich hab' auch Ver-
Ob.
f
fp
f
20
21
22
23
stand,
ich hab' auch Verstand,
ich hab' auch Ver-
tr
tr
p



Wir sehen hier über einen Vers, über einen und denselben Gedanken Osmin's, mit den wenigen Worten »ich hab' auch Verstand« vier musikalische Perioden gebildet. Vergleichen wir dieselben vorerst in ihrer ganzen äusseren Erscheinungsweise gegen einander, als ganze Perioden, so erkennen wir zwei verschiedene Arten, wie dieselben Worte in Musik gesetzt worden sind.

Erstens nämlich haben dieselben Worte ganz und gar verschiedene Tonweisen. In diesem Verhältniss stellen sich die Perioden I und IV gegen einander dar.

Oder dieselben Worte haben dieselben ähnlichen Tonweisen (Figureninhalt); diese sind aber mehr oder weniger durch die bekannten thematischen Mittel, Versetzung in andere Tonarten, anderes Akkompagnement, andere Instrumentation u. s. w. modifizirt. Zu dieser Art gehören die Perioden I. II. III.

Der Vers wird aber nicht blos in jeder Periode einmal wiederholt, was bei seiner Kürze keine ganze Periode ausfüllen würde, sondern mehrmals.

In der ersten Periode kehrt der Wortsatz viermal wieder, in jedem Abschnitt wiederholt ihn Osmin.

Nun bemerkt man aber dieselben zwei verschiedenen Tonweisen, welche die Perioden I und IV, und sodann die Perioden

I. II. III. gegen einander zeigten, auch wieder innerhalb der Perioden, zwischen ihren einzelnen Gliedern. Der erste Abschnitt der ersten Periode (Takt 2—3), der zweite Abschnitt (T. 4—5) und der dritte Abschnitt (T. 6 und 7 zur Hälfte) haben dasselbe Modell, die ähnliche Tonweise; der vierte Abschnitt (T. 8—9) dagegen hat eine ganz verschiedene Tonweise. Ja, im siebenten Takt tritt auf der zweiten Hälfte desselben ein Motivglied über das für sich besonders wiederholte Wort »ich« als selbständig auf.

Aehnlich sind beide Wiederholungsarten in der zweiten und dritten Periode behandelt, wie man sieht.

Prüfen wir nun wie die vorstehenden vier Perioden das Innere Osmin's darlegen.

Erste Periode.

Erste Ausdrucksweise. Von Takt 2 bis Takt 7 erste Hälfte. — Prahlerisch dumm äussert er den Gedanken zum erstenmal in Takt 2—3; die Oboe drückt gleichsam den inneren Kitzel seines Selbstbewusstseins, seiner eingebildeten pfiffigen Feinheit aus; im 4. und 5. Takte wiederholt er dieselbe Phrase, eine Stufe höher, und im 6. und 7. Takte noch eine Stufe höher, immer den selbstgefälligen Gedanken steigernd. Hier will er ruhig, höhnisch sein. Zweite Ausdrucksweise. Das hält aber bei einem solchen boshaften Charakter nicht lange aus, die gereizte Stimmung bricht plötzlich durch, zornig, drohend, barsch auffahrend, schreit er das »ich« (zweite Hälfte des siebenten Taktes) heraus, als wolle er Pedrillo schrecken, worauf er inne hält, gleichsam, um den schreckenvollen Eindruck auf seinen Zuhörer zu beobachten und sich daran zu ergötzen. Dritte Ausdrucksweise. Osmin wiederholt die Phrase in einer dritten Nüance, nicht mehr höhnisch, wie in der ersten, nicht mehr zornig herausfahrend, wie in der zweiten, sondern plump, grob, mit entschiedener Ueberzeugung, in dem Sinne etwa: »so ist's!« Worauf er auf seine ersten Gedankenäusserungen »Solche hergelaufne Laffen« etc. zurückkommt und sie noch einmal wiederkäut (Repetition).

Zweite Periode.

Hierbei kommt er zum zweitenmal an »seinen Verstand«, wobei er die erste Periode ganz wiederholt, aber in höherer Lage, wie natürlich, da er sich immer mehr in Eifer redet.

Dritte Periode.

Hier ist es ihm aber noch nicht genug mit der einmaligen Wiederkehr dieses Vorhalts. Fast erhaben und zugleich noch fein pfiffiger wiederholt er den Gedanken eine Oktave tiefer, während der

Kontrabass gleichsam die feinen Schliche versinnlichen will, die ein solcher Verstand ausführen zu können sich einbildet.

Vierte Periode.

Eine neue, letzte Nüance zeigt diese Periode. »Merk dir's,« will er gleichsam sagen, »ich hab' auch Verstand«. Wichtig legt er auf jede Silbe einen Hauptaccent, eine ganze Taktnote, indem er zugleich drohend mit der Stimme aufwärts steigt (Takt 27-28-29-30); dann noch einmal in denselben grossen Noten wiederholt er die Worte, aber in der Tiefe wieder, in dem Sinn der Modifikation wie in dem 19. Takte u. f. der dritten Periode.

Wir gehen nun an die Betrachtung ganzer Arien. Als erstes Beispiel diene aus Mozarts »Titus« die Situation des Sextus vor seinem verrathenen Kaiser und Freund. Diese Arie ist vielleicht für unsere Zeit kein vollkommenes Ideal mehr, sie hat aber eine klar ausgearbeitete Form und einen dankbaren Gesang.

Der Text zu dieser Arie lautet:

Sextus.

I.

1. Ach nur einmal noch im Leben	Deh, per questo istante solo
2. Lass dein Herz mir offen stehn;	Ti ricorda il primo amor,
3. Ruhiger, hast du vergeben,	Che morir mi fà di duolo
4. Werd' ich dann zum Tode gehn.	Il tuo sdegno, il tuo rigor.
5. Zwar verdien' ich nicht Erbarmen,	Di pietade indegno è vero,
6. Bange Furcht heischt mein Vergehn.	Sol spirar io deggio orror
7. Dennoch zürntest du gelinder,	Pur saresti men severo,
8. Könnt'st du meine Reue sehn.	Se vedesti questo cor.

II.

9. Ach, verzweifelnd werd' ich sterben,	Disperato vado a morte,
10. Aber nicht vor Todeszagen.	Ma il morir non mi spavento,
11. Ich Verirrter konnt' es wagen	Il pensiero mi tormento
12. Treulos gegen dich zu sein.	Che fù teco un traditor,
13. Das ist mehr als Todeszagen,	Tanto affanno soffre un core,
14. Ja noch mehr als Höllenpein.	Ne si move di dolor.

Hauptzeichnung des ganzen Gesangsstücks.




Deh per questo i-
Ach, nur ein - mal
stan-te so - lo ti ri - cor - da il pri-mo a-mor
noch im Le - ben lass dein Herz mir of - fen stehn;
chè mo-rir mi fà di duolo il tuo
ru - hi - ger, hast du ver-ge-ben, werd' ich
sdegno, il tuo ri - gor, il tuo sdegno, il tuo ri-
dann zum To - de gehn, werd' ich dann zum To-de
gor. Di pie-ta-de in - deg-no è ve-ro sol spi-rar io deggio or-
gehn. Zwar verdien' ich nicht Erbarmen, bange Furcht heischt mein Ver-
ror, sol spi - rar io deggio orror pur sa - res-ti men se-
gehn, bange Furcht heischt mein Vergehn, dennoch zürntest du ge-
cresc.


21
22
ve - ro, se ve-des-ti questo cor, pur sa - res - ti men se-
lin-der, könntst du mei-ne Reue sehn, dennoch zürntest du ge-
23
24
ve-ro se ve - des - ti questo cor se ve-des-ti questo
linder, könntst du mei-ne Reu-e sehn, könntst du mei-ne Reu-e
25
26
27
cor, Viol. se ve - des - ti ques - to cor.
sehn. könntst du mei - ne Reu - e sehn.
28
29
30
Deh per ques - to i - stan-te so - lo ti ri - cor - da il
Ach, nur ein - mal noch im Le - ben lass dein Herz mir
31
32
33
pri - mo a-mor, che mo - rir mi fà di
of - fen stehn; ru - hi - ger, hast du ver-
34
35
36
duo-lo il tuo sdegno, il tuo ri - gor, il tuo
ge-ben, werd' ich dann zum To - de gehn, werd' ich


37
Allegro.
38
sdegno, il tuo ri - gor.
dann zum To - de gehn.
mf
p
p
39
40
41
Dis - pe-
cresc.
Ach, ver-
f
p
42
43
44
45
ra - to va-do a mor-te, ma il mo - rir non mi spa-
zweifelnd werd' ich ster-ben, a - ber nicht vor To-des-
f
p
46
47
48
ven - to, il pen-sie - ro mi tor - men-to, che fù
za - gen, ich Ver - irr - ter konnt' es wa-gen 'treu-los
f
49
50
51
52
te-co un tra-di - tor, che fù te - co un tra - di-
ge-gen dich zu sein, konnt' es wa-gen treu-los zu
p
cresc.
f
p
cresa.
f
tor.
53
54
55
56
sein.
p


57
58
59
60
Tanto af - fan - no soffre un co-re, nè si mo - ve di do-
Das ist mehr als To - des-zagen, ja noch mehr als Höl-len-
61
62
63
64
lor, tanto af - fan-no soffre un
pein, das ist mehr als To - des-
65
66
67
68
co - re, nè si mo-ve di do - lor, di do-
za - gen, ja noch mehr als Höl-len - pein, als Höl - len-
69
70
71
lor.
pein.
fp
72
73
74
75
76
Di pie-ta-de in-deg - no è ve-ro, sol spi-rar io deggio or-
Zwar ver-die-ne ich nicht Er-barmen, bangeFurchtheischtmeinVer-
f
77
78
79
80
ror pur sa - res-ti men se - ve-ro, se ve-desti questo
gehn, dennoch zürntest du ge - linder, könntst du meine Reue


81 82 83 84
cor, pur sa - res-ti men se-
sehn, den - noch zürntest du ge-
85 86 87 88
ve - ro, se ve - des-ti ques - to cor.
lin-der, könntst du meine Reu - e sehn.
f
89 90 91 92
Tanto af-
Das ist
93 94 95 96
fan - no soffre un co - re, nè si mo - ve di do - lor,
mehr als To-des - za-gen, ja noch mehr als To-des - pein,
97 98 99 100
tan-to af-fan - no soffre un co - re, nè si
das ist mehr als To - des - za-gen, ja noch
101 102 103 104
mo - ve di do - lor, di do - lor. Più Allegro.
mehr als Höl-len - pein, als Höl - len - pein.


105
106
107
108
Dis - pe - ra - to va - do a morte,
Ja, ver - zweifelnd werd' ich sterben,
109
110
111
112
ma il mo-rir non mi spa-ven-to,
a - ber nicht vor To - des-za - gen,
pp staccato.
113
114
115
116
il pensie - ro mi tormento, che fù
ich Verirr - ter konnt' es wa-gen treulos
cresc.
f
117
118
119
120
teco un tra-di - tor, tan - to af-
ge - gen dich zu sein, das ist
p
121
122
123
124
fan-no soffre un co-re, nè si mo-ve di do - lor,
p
mehr als To - des - zagen, ja noch mehr als Höl-len-pein,
p
125
126
127
128
129
nè si mo - ve di do - lor, nè si
ja noch mehr als Höl - len - pein. ja noch



Diese Arie hat zwei Haupttheile.

Der erste besteht aus einem Adagio von 37 Takten, der zweite aus einem Allegro von 106 Takten. Die Haupttonart ist Adur mit verschiedenen Ausweichungen verwandter Tonarten.

Die Verse sind in folgende Perioden gebracht.

Erster Theil. Adagio.

Vorspiel: 5 Takte.

Erste Periode.
1. Ach nur einmal noch im Leben
2. Lass dein Herz mir offen stehn;
3. Ruhiger, hast du vergeben,
4. Werd' ich dann zum Tode gehn. 10 Takte. Vom 6. bis mit 15. Adur.

Zweite Periode.
5. Zwar verdien' ich nicht Erbarmen,
6. Bange Furcht heischt mein Vergehen. 16—20. Adur. — Halbkadenz nach E.

Dritte Periode.
7. Dennoch zürntest du gelinder,
8. Könnt'st du meine Reue sehn. 20—27. Edur.

Vierte Periode.
1. Ach nur einmal noch im Leben
2. Lass dein Herz mir offen stehn;
3. Ruhiger, hast du vergeben,
4. Werd' ich dann zum Tode gehn. 28—37. Adur

Allegro.

Zwischenspiel. 38—40. Uebergang nach C dur.

Erste Periode.	9. Ach, verzweifelnd werd' ich sterben,
	10. Aber nicht vor Todeszagen,
	11. Ich Verirrter konnt' es wagen
	12. Treulos gegen dich zu sein. 41—53. C dur—Halbkadenz nach A dur.
Zweite Periode.	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein.
	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 53—69. A dur.
	Zwischenspiel. 69—71. Uebergang nach F dur.
Dritte Periode.	5. Zwar verdien' ich nicht Erbarmen,
	6. Bange Furcht heischt mein Vergehn.
	7. Dennoch zürntest du gelinder,
	8. Könnt'st du meine Reue sehn.
	7. Dennoch zürntest du gelinder,
	8. Könnt'st du meine Reue sehn. 72—88. F dur—Halbkadenz nach A dur.
Vierte Periode.	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein.
	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 88—103. A dur.
Fünfte Periode.	9. Ja verzweifelnd werd' ich sterben,
	10. Aber nicht vor Todeszagen. 104—112. A dur.
Sechste Periode.	11. Ich Verirrter konnt' es wagen,
	12. Treulos gegen dich zu sein. 112—118. A dur.
Siebente Periode.	13. Das ist mehr als Todeszagen,
	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 118—124. A dur.
Achte Periode.	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 124—132. A dur.
Neunte Periode.	14. Ja noch mehr als Höllenpein. 132—136. A dur.
Zehnte Periode.	Nachspiel. 136—143. A dur.

Es zeigen sich in dieser Form zunächst wesentliche Aehnlichkeiten mit der Konstruktion instrumentater Tonstücke.

Im Adagio wird die erste Periode in der vierten genau wiederholt. Im Allegro erscheint die Melodie der zweiten Periode in der vierten ganz, und in der siebenten der erste Theil derselben wieder. Im Uebrigen ist dieses zweite Tempo freier als etwa ein Sinfonie- oder Sonatenallegro gebildet, dagegen hat das Adagio viel Aehnlichkeit mit dem ersten Theil eines Instrumentaladagios, nämlich:

1. Themagruppe.
2. Uebergangsgruppe.
3. Gesangsgruppe.
4. Repetition der Themagruppe.

Nur anstatt der Schlussgruppe, die hier fehlt, kommt die Repetition.

Was die thematische Konstruktion der Gedanken innerhalb der

Periode durch Wiederholung gleicher oder umgewandelter Motive, Abschnitte und Sätze, betrifft, so ist dieselbe in den Gesangsperioden nicht so innig und bezüglich wie in den Instrumentalperioden, sondern, wie schon bemerkt, freier, obgleich eben so streng und fest verkettete Konstruktionen wie in diesen auch in jenen oft genug erscheinen.

Die ersten acht Verse schildern Sextus' Scham, Reue und Bitte um Vergebung, bevor er zum Tode gehe, die letzten sechs Zeilen dagegen malen seine Verzweiflung, da Titus' Schweigen sie ihm zu versagen scheint.

Sehr natürlich erscheint daher zunächst die Wiederholung der Verse 1 bis mit 4, die Wiederholung der Bitte »Ach nur einmal noch im Leben lass dein Herz mir offen stehn« u. s. w. Man hofft durch wiederholte Bitten das Herz zu erweichen.

Da nun aber auch danach keine Gewährung erfolgt, entsteht der zweite Seelenzustand, die Verzweiflung, welche die sechs letzten Verse schildern. Dennoch gibt Sextus seine Hoffnung nicht auf. Er versucht einen neuen Anlauf auf das Mitleid des Kaisers (Wiederholung der Verse 5 bis mit 8). Da auch jetzt noch Titus schweigt, kehrt die Verzweiflung zurück, Vers 13—14 u. s. w. u. s. w. Und zuletzt schliesst Sextus mit dem Ausruf: »Das ist mehr als Höllenpein!« Dass diese wichtigen Worte in der Musik einen verfehlten Ausdruck erhalten haben, ist nicht zu leugnen. In dieser Hinsicht bietet sie dem Anfänger ein warnendes Beispiel. Hingegen zeigt unsere Arie die Fähigkeit der Musik, dieselben Worte verschieden auszudrücken, ganz vortrefflich. Man vergleiche die Musik zu den Versen 5—6 in der zweiten Periode des Adagio und die Musik zu denselben beiden Versen in der dritten Periode des Allegro — (Takt 72 bis mit 77).

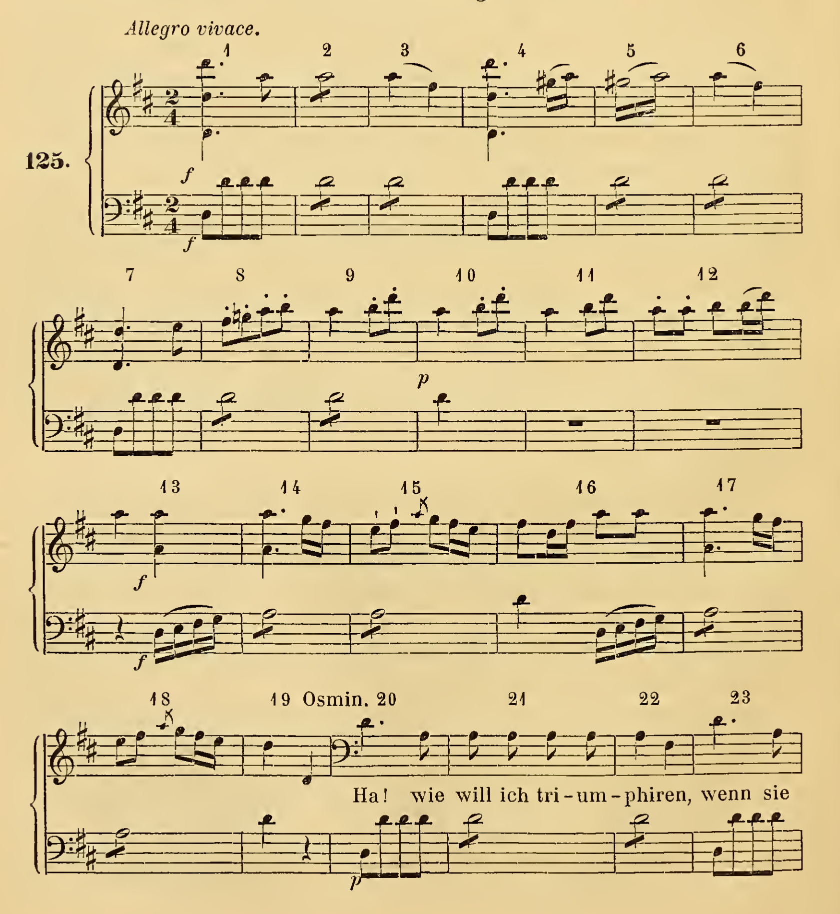
Die Worte in beiden Versen sind dieselben, aber die Grundstimmung, in welcher sie hier vorgebracht werden, ist eine veränderte. Dort, als sie Sextus zuerst aussprach, war sein Gemüth scham- und reuevoll, gebeugt, niedergedrückt, aber die Hoffnung auf Vergebung lebte zugleich daneben, und er konnte seine Empfindung noch gewissermassen beherrschen, niederhalten, mit einer Art von Ruhe in langsamem Tempo.

Als er aber hier wieder auf diese Bitte zurückkommt, ist die Verzweiflung ausgebrochen, die Hoffnung geringer, sein Gemüth leidenschaftlicher aufgeregt. Er bringt die Worte nicht mehr gedrückt, demüthig, sondern heftiger, schmerzvoller, hoffnungsloser, vielleicht mit dem geheimen Vorwurf über die Härte des Angeflehten vor (s. Takt 76—77). Diese bedeutende Modifikation der Empfindung

konnte nicht mit derselben Musik, in demselben Tempo — sie musste mit einer lebhafteren Melodie ausgedrückt werden.

Immer mehr verschwindet Sextus' Hoffnung bei dem fortgesetzten Schweigen des Kaisers, immer mehr steigert sich seine Verzweiflung, wird die Bewegung seines Gemüths heftiger. Der erste musikalische Ausdruck der Verse »ach verzweifelnd werd' ich sterben« etc. (Takt 41—53) hatte den letzten Grad der Empfindung noch nicht erstiegen, bei der Wiederholung dieser Vorstellung (T. 104—118) zeigt die neue Musik zu denselben Worten die stürmischere Bewegung.

Eine andere, von der vorstehenden abweichende Arienform, das oben erwähnte Rondo, wollen wir nun betrachten: Osmin's Rachelust im dritten Akt der Entführung aus dem Serail.




24 25 26 27 28
euch zum Richtplatz führen und die Häl-se schnüren zu, schnüren
29 30 31 32 33
zu, und die Häl - se schnüren zu, schnüren zu
34 35 36 37 38
schnü-ren zu, und die
39 40 41 42 43 44
Häl - se schnüren zu, schnüren zu. Hüpfen will ich, la-chen,
45 46 47 48 49 50 51
springen und ein Freuden - liedchen sin - gen, denn nun
52 53 54 55 56 57 58
hab' ich vor euch Ruh, denn


59 60 61 62 63 64 65
nun hab' ich vor euch Ruh
66 67 68 69 70 71 72
73 74 75 76 77
Ha! wie will ich tri-um - phi - ren, wenn sie euch zum Richtplatz
78 79 80 81 82
füh - ren und die Häl-se schnüren zu, schnüren zu,
83 84 85 86 87 88
und die Häl-se schnüren zu, schnüren zu. Schleicht nur
89 90 91 92 93 94 95
säu - ber - lich und lei - se, ihr ver-dammten Ha-remsmäu-se,


96 97 98 99 100 101
un-serOhr entdeckt euch schon,und eh ihr uns könnt entrin-nen, seht ihr
fp fp fp sf p
102 103 104 105 106
euch in unsern Schlingen und er - haschet eu-ren Lohn und er-
f p
107 108 109 110 111 112 113 114
ha - schet eu - ren Lohn.
115 116 117 118 119 120 121 122
Schleicht nur säu - ber - lich und lei - se, ihr ver-dammten Harems-
123 124 125 126 127 128
mäu - se, un - ser Ohr entdeckt euch schon, ent - deckt euch
fp fp fp fp
129 130 131 132 133 134
schon, ent - deckt euch schon. Ha! wie will ich tri-um-phi-ren,
fp


135
136
137
138
139
wenn sie euch zum Richtplatz füh-ren und die Hälse schnüren
140
141
142
143
144
zu, schnüren zu, und die Häl-se schnüren zu, schnüren
145
146
147
148
zu. Hüpfen will ich,
149
150
151
152
153
la-chen, springen und ein Freu - den-
f
p
154
155
156
157
158
liedchen sin - - - - -
159
160
161
162
163


164 165 166 167 168 169 170
tr
gen, denn nun
p
171 172 173 174 175 176 177 178
hab' ich vor euch Ruh, denn nun
179 180 181 182 183 184 185 186 187
hab' ich vor euch Ruh.
188 189 190 191 192 193 194
Ha! wie will ich tri-um-phi-ren, wenn sie
fp
195 196 197 198 199
euch zum Richtplatz füh-ren und die Häl-se schnüren zu, schnüren
200 201 202 203 204
zu, schnüren zu, schnüren schnüren schnüren zu, schnüren


205
206
207
208
209
210
schnüren schnüren schnüren schnüren zu, und die Häl-se schnüren
cresc.
211
212
213
214
215
zu, und die Häl-se schnüren zu, schnüren zu, schnüren zu, schnüren
fp
216
217
218
219
schnüren schnüren zu, schnüren schnüren schnüren schnüren schnüren
220
221
222
223
224
225
schnüren schnüren zu, und die Häl-se schnüren zu, und die
cresc.
f
226
227
228
229
230
Häl-se schnüren zu, und die Hälse schnüren zu, schnüren zu, schnüren
231
232
233
234
zu.



Bekanntlich sind die beiden Paare, Belmonte und Constanze, Pedrillo und Blondchen, im Augenblicke ihres Fluchtversuchs entdeckt und abgeführt worden. Darüber bricht nun Osmin in Jubel aus nach seiner Weise.

Osmin.

1. Ha! wie will ich triumphiren,
2. Wenn sie euch zum Richtplatz führen
3. Und die Hälse schnüren zu.
4. Hüpfen will ich, lachen, springen,
5. Und ein Freudenliedchen singen,
6. Denn nun hab' ich vor euch Ruh.
7. Schleicht nur säuberlich und leise,
8. Ihr verdammten Haremsmäuse,
9. Unser Ohr entdeckt euch schon;
10. Und eh' ihr uns könnt entrinnen,
11. Seht ihr euch in unsern Schlingen
12. Und erhaschet euren Lohn.

Ueber diese zwölf Verse hat Mozart ein Rondo von 238 Takten komponirt. Dies war natürlich nur vermittelst vielfacher Wiederholungen möglich.

Sehen wir zunächst, wie Mozart die Verse musikalisch gruppirt hat. Nach einem Vorspiel von 19 Takten zeigt sich die Disposition wie folgt:

Gruppe I. Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu. Takt 20—41. D dur.

Gruppe II. Hüpfen will ich, lachen, springen,
Und ein Freudenliedchen singen,
Denn nun hab' ich vor euch Ruh. Takt 42—72. A dur.

Gruppe III. Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu, Takt 73—86. D dur.

Gruppe IV. Schleicht nur säuberlich und leise,
Ihr verdammten Haremsmäuse,
Unser Ohr entdeckt euch schon.
Und eh' ihr uns könnt entrinnen,
Seht ihr euch in unsern Schlingen
Und erhaschet euren Lohn. Takt 87—131. F dur — Halbkadenz nach D.

Gruppe V. Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu. Takt 132—145. D dur.

Gruppe VI. Hüpfen will ich, lachen, springen,
Und ein Freudenliedchen singen, Takt 145—168. D dur — A dur.

Gruppe VII. Denn nun hab' ich vor euch Ruh. T. 169—190. D dur — D moll.

Gruppe VIII. Ha! wie will ich triumphiren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen,
Und die Hälse schnüren zu. Takt 191—231. Ddur.
Nachspiel. 231—238. Ddur.

Sehen wir auf die Wiederholungen der Verse, so kehren am häufigsten wieder die ersten drei. Sie erscheinen in der ersten, dritten, fünften und achten Gruppe, also viermal, jedesmal mit derselben Musik. Wir könnten sie mit den andern Gruppen nach dem Vorbilde des Instrumentalrondos in folgende Disposition bringen.

Allegro, Ddur, 2/4.

Vorspiel.

Themagruppe. Perioden darin.	6 —	Ddur	20—25.
	8 —	Ddur	26—33.
	8 —	Ddur	34—41.
Anstatt Uebergangs-, Gesangs-, Schlussgruppe eine Nebengruppe.	8 —	Adur	42—49.
	8 —	Adur	50—57.
	6 —	Adur	58—63.
	9 —	Adur	64—72.
Themagruppe. Erste Repetition abgekürzt.	6 —	Ddur	73—78.
	8 —	Ddur	79—86.
Anstatt Mittelsatzgruppe: zweite Nebengruppe.	13 —	Fdur	87—99.
	12 —	Fdur	99—111.
	8 —	Fdur	111—118.
	8 —	Fdur	119—126.
	5 —	Halbkadenz nach D.	127—131.
Zweite Repetition der Themagruppe.	6 —	Ddur	132—137.
	8 —	Ddur	138—145.
Dritte Nebengruppe.	10 —	Ddur	145—154.
	8 —	Adur	155—162.
	6 —	Adur	163—168.
Vierte Nebengruppe; zweiter Theil der ersten Nebengruppe repetirt.	8 —	Ddur	169—176.
	6 —	Dmoll	177—182.
	8 —	Ddur	183—190.
Dritte Repetition der Themagruppe.	6 —	Ddur	191—196.
	10 —	Ddur	197—206.
	4 —	Ddur	207—211.
	10 —	Ddur	211—220.
	4 —	Ddur	221—225.
	6 —	Ddur	225—230.

Nachspiel. 231—238.

Diese drei ersten Verse der Arie enthalten Osmin's Lieblingsgedanken, seinen vornehmsten, sehnlichsten Wunsch: nämlich die Hinführung der verhassten Personen zum Richtplatz, das Zuschnüren ihrer Hälse.

Alle anderen Vorstellungen Osmin's in seiner gegenwärtigen Situation, — dass er vor Freude hüpfen, lachen und singen wolle, — dass, ob sie herumschleichen mögen, sie doch entdeckt werden, — dass er nun Ruhe vor ihnen haben werde, — sind nicht so bedeutend für ihn.

Hiermit ist die Disposition der Form im Ganzen gerechtfertigt. Die Hauptvorstellung fängt an, kehrt am häufigsten wieder, und füllt die ganze letzte Schlussgruppe aus. Er schwelgt vorzüglich in dem Gedanken an das Hängen, und das »schnüren zu, schnüren, schnüren« wird am allermeisten wiederholt, es ist die süsseste Vorstellung und Empfindung dieses boshaften und rachsüchtigen Charakters.

Arten der Arie.

Unter den zahlreichen Arien, sowohl in den Mozart'schen, als aller anderen Meister Opern sind sich schwerlich auch nur zwei in Gestalt und Wesen ganz gleich. Doch kann man sie nach gewissen Hauptmerkmalen einigermassen klassifiziren.

I. Die Bravourarie

will dem Sänger Gelegenheit bieten, seine ganze Kunst zu entfalten, den Umfang seiner Stimme, die Volubilität derselben in Koloraturen, Sprüngen, Trillern, Staccato, Kadenzen, lang ausgehaltenen Tönen u. s. w.

Die Bravourarie ist ein Produkt der italienischen Oper aus der Zeit der oben bereits erwähnten Sängerherrschaft. Gluck machte aufs schärfste Front gegen diese Abart des Ariengesangs, ohne sie endgültig beseitigen zu können. Wir sehen sie bereits bei Mozart wieder im Gange und können sie von da ab über Rossini, Auber, Meyerbeer bis in die Gegenwart verfolgen. Wir dürfen die Bravourarie trotzdem nicht unbedingt verwerfen; namentlich für die komische Oper ist sie unentbehrlich und dient dort als Mittel der Charakteristik für polternde, bramarbasirende Figuren etc. Auch die Koloratur im Allgemeinen, so sehr sie missbraucht worden ist, kann ihre innere Berechtigung haben:

Man denke an das Jodeln der Bergbewohner. Ist es nicht der Ausdruck einer in überquellender Lust hervorströmenden Empfindung?

Dass die Koloraturen das Auflodern einer lebendigen Freuden- oder Zornesflamme ganz naturwahr schildern können, hat selbst der strenge, allem Unnatürlichen abholde Rousseau zugegeben.

Die ältere Arienlitteratur nicht blos der Oper, sondern auch des Oratoriums enthält viele treffliche Beispiele malerischer und gehaltvoller Koloratur.

Auch Mozart schuf zuweilen psychologisch motivirte Singpassagen. In Osmin's Arie ist die Koloratur auf dem Worte »singen« (Beispiel 125, von Takt 155 bis 168) ein trefflicher und ganz natürlicher Ausdruck seiner wild triumphirenden Freude:

So dürfte auch in der Nachtwandlerin der liebenden Amine Seligkeit, die sie kaum zu ertragen vermag, wenn man sich die Empfindungsweise eines feurigen italienischen Mädchens vorstellt, in folgenden Koloraturwallungen gar wohl ihren natürlichen Ausdruck gefunden haben:



Als Beispiel wie in komischen Opern Koloraturen und Melismen oft von treffendem Ausdruck sind, geben wir die Stelle, wo Frau Claudius, in Dittersdorf's »Doktor und Apotheker«, die Worte: »drum lacht dir jeder in's Gesicht« ihrem Mann zornig verhöhnend entgegenschleudert.





II. Die konzertirende Arie

wird mit einem oder mehreren obligaten Instrumenten begleitet. Dergleichen Stücke enthalten die Mozart'schen Opern, im Idomeneus, in Così fan tutte, im Titus z. B. die Arie des Sextus mit obligater Klarinette, die der Vitellia im letzten Akte mit obligatem Bassethorn. In den meisten derselben sprechen die Soloinstrumente sehr ausdrucksvoll mit, vorzüglich z. B. in der Stelle der Vitellia:

»veggo la morte, ver me avanca, infelice!«

Sehr undramatisch dagegen ist Constanzens Arie in der Entführung, mit obligater Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, wo das Vorspiel ein förmliches Quadrupelkonzert ausführt, dem der Sultan und Constanze in langer, peinlicher Verlegenheit zuhören müssen.

Ein Nebenzweig der konzertirenden Arie ist die kontrapunktische, in welcher Singstimme und Instrumente imitirend das gleiche Thema verarbeiten. Die konzertirende und kontrapunktische Arie sind auf Scarlatti zurückzuführen, der mit ihr ursprünglich das Orchester zur Mitlösung der dramatischen Aufgaben heranziehen wollte.

III. Die Stimmungsarie.

In dieser giesst die dramatische Person rein nur die Empfindungen ihres Herzens aus. Der Gesang ist gemischt syllabisch-melismatisch. Unter vielen herrlichen Beispielen dieser Art in den Mozart'schen Opern sind die beiden Arien des Pagen Cherubin als reinste Ausführungen derselben zu nennen.

IV. Die Situationsarie

wollen wir diejenige nennen, in deren Text gelegentlich äussere Bilder mit geschildert sind, die der Komponist in seine musikalische Darstellung vermittelst des Orchesterspiels aufgenommen hat.

Die Bezeichnungen: Stimmungsarie und Situationsarie beziehen sich auf den Inhalt. Nach der Form können sie einer der drei vorhergenannten Gattungen angehören. Man kann in Bezug auf ihre Form weiter unterscheiden, ob sie ihren Schwerpunkt im Gesang oder im Orchester haben. Im ersteren Falle nennt man sie melismatische, im andern deklamatorische Arien. In der alten Opera buffa der Italiener, wo diese deklamatorischen Arien ihre Heimath haben, nennt man sie aria parlante. Schöne Beispiele von deklamirten Arien enthalten die Gluck'schen Opern bei Schilderungen idyllischer Naturscenen. Wir erinnern nur an die Arie des Orfeo »Che puro Ciel« (aus einer früheren Oper: Ezio herübergenommen).

Wenn der Stil der Arie zwischen den Gattungen der melismatischen und der deklamatorischen getheilt ist, so heisst sie mezzo parlante. Ein herrliches Beispiel dieser letzteren bietet Mozart's »Entführung« in der Arie Belmonte's: »O wie ängstlich, o wie feurig«. Sie gehört nach dem Inhalt gleichmässig zu einer Mischgattung, halb Stimmungs- halb Situationsarie; dass Mozart auf die darin niedergelegten äusseren Schilderungen Gewicht legte, beweist der Brief an seinen Vater über diese Oper, worin es u. a. heisst:

»Nun die Aria von Belmonte in Adur: O wie ängstlich, o wie feurig etc. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven.«

128. *Andante.*

Corni in A.

Violino 1. etc.

Violino 2. in 8va.

Viola.

Belmonte.

klopft mein lie - be-vol - les Herz etc.

Basso.

Am Schlusse dieser Periode:

129.

Violino 1.

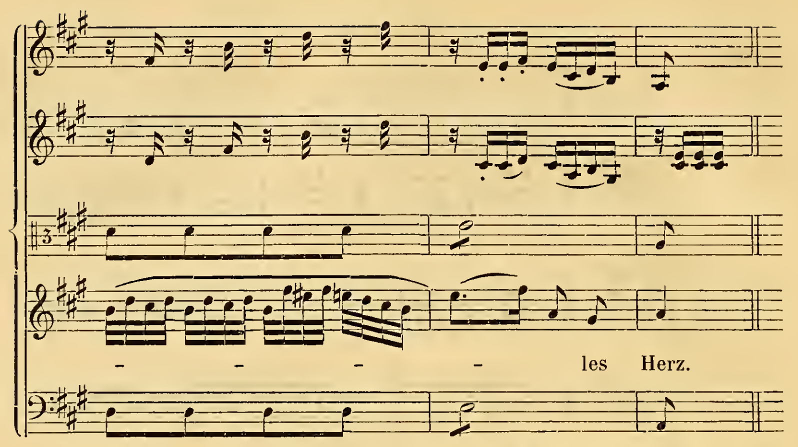
Violino 2.

Viola.

Belmonte.

klopft mein lie - be - vol - - -

Basso.



Am Schlusse dieser Periode ist nicht das klopfende, sondern das liebevolle Herz geschildert. Das trockene Wort kann die drängende Fülle der Liebe in Belmonte's Gemüth nicht ausdrücken, aber der Gesang thut es durch längere Melismen auf den Silben »volle«; ein schöner Fall zugleich für die Berechtigung der Koloratur, bei gewissen Seelenregungen.

Mozart fährt fort in dem Briefe: »Man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist«:

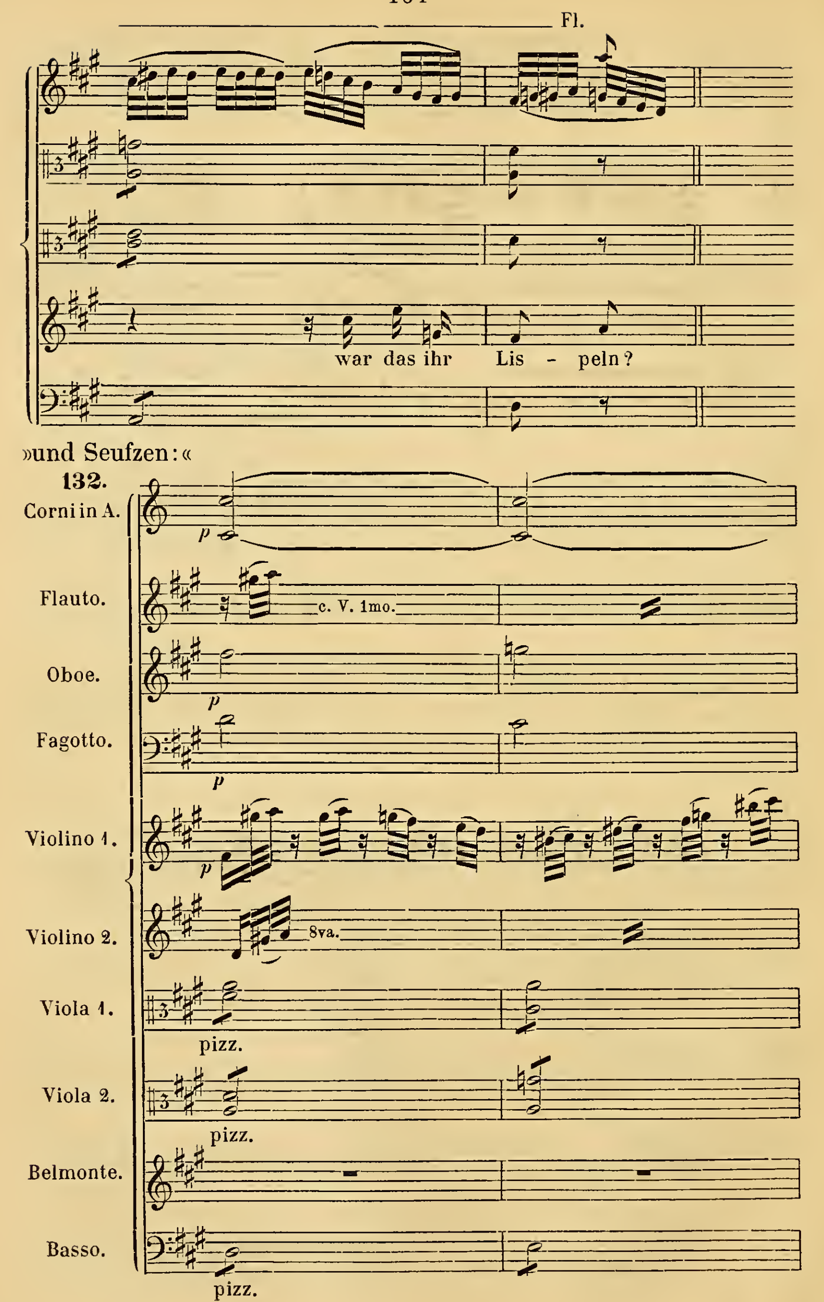
130.

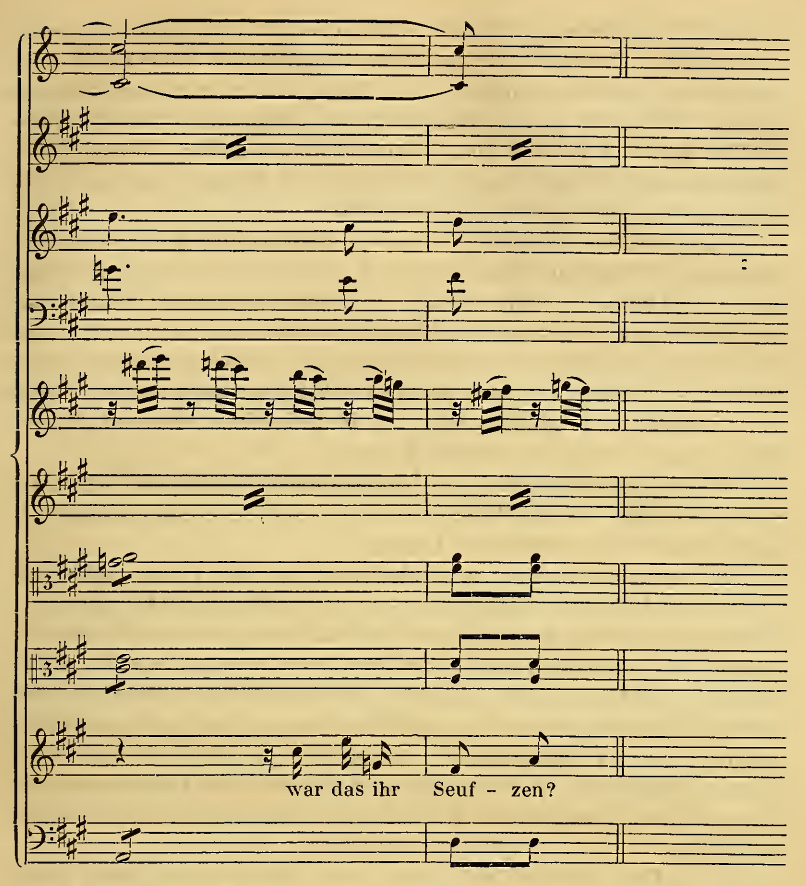
Fagotto.
cresc.
Violino 1.
pp. cresc.
Violino 2.
pp cresc.
Viola.
pp cresc.
Belmonte.
es hebt sich die schwellende Brust, es
Basso.
pp

hebt sich die schwellende Brust, es hebt sich die schwellende Brust!

Und weiter im Briefe: »Man hört das Lispeln, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist«.




Fl.
war das ihr Lis - peln?
»und Seufzen:«
132.
Corni in A.
Flauto.
c. V. 1mo.
Oboe.
Fagotto.
Violino 1.
Violino 2.
8va.
Viola 1.
pizz.
Viola 2.
pizz.
Belmonte.
Basso.
pizz.



Wenn man diese Arie hört, so empfindet man die tiefste musikalisch-poetische Wirkung. Wie einfach und natürlich, fast handwerksmässig Mozart an seinen Vater darüber schreibt, haben wir gesehen. Dazu kommen noch einige Zeilen, die auch zu denken geben.

»Diese Arie«, schreibt er, »ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben.«

Mozart nahm also bei der Komposition dieser Arie Rücksicht auf einen bestimmten Sänger und dennoch entstand ein Meisterwerk. Aehnlich sind auch frühere und spätere Opernkomponisten verfahren. Man kennt die Sänger, welche Meyerbeer und Wagner für bestimmte Partien im Auge hatten. Goethe nennt dieses Verfahren: »Rollen auf den Leib messen«. Eine solche recht auf den Leib gemessene war

z. B. die Rolle des Osmin für den mit besonderer Volubilität und ausserordentlichem Umfang der Stimme begabten Fischer; diese Partie wäre gewiss eine andere geworden, wenn Mozart einen weniger befähigten Sänger vor Augen hätte nehmen müssen. Dass unser Meister hierin freilich mitunter zu weit ging, wissen wir, und haben dafür ein nicht zu rühmendes Beispiel an den Kikerikis der Königin der Nacht, die er für seine Schwägerin Lange einrichtete.

Eine andere Arie, die wir unter die Gattung der malerischen Situationsarie zählen können, ist K. M. v. Weber's: »Ocean, du Ungeheuer« im Oberon, wo eine Menge Naturbilder mit in die Schilderung der Empfindung und Situation eingewebt sind. Die Franzosen waren seit Monsigny Meister in solchen Arien, die äusserliche Schilderung zum Inhalt haben. Ein sehr bekanntes Beispiel aus dieser Litteratur der französischen Schilderungsarien ist Boieldieu's Arie des Pagen: »Begiebt mein Herr sich auf die Reise«.

Im ganzen genommen ist jedes dramatische Tonstück auch ein Situationsstück, da die Personen auf der Bühne nicht anders als in irgend einer Lage erscheinen können.

Bei manchen Scenen tritt aber die Lage der Person oder Personen doch besonders ausgesprochen und bestimmend für die musikalische Auffassung hervor, z. B. bei Don Juan, als ihm Masetto mit seinen Gesellen entgegentritt, um ihm den Garaus zu machen. Hier ist keine breite Cantilene möglich, nur syllabisch-deklamatorischer Gesang. Der Sänger muss als solcher auf seine Ansprüche verzichten und dagegen der Schauspieler hauptsächlich wirken. Da dieses genannte Stück zu interessanten und lehrreichen Untersuchungen Veranlassung bietet, wollen wir uns einen Augenblick bei demselben aufhalten.

Nach Otto Jahn ist diese Arie eine Situationsarie ohne musikalische Impulse, und ihren Charakter bestimme das innige Behagen, welches der übermüthige Spass mit Masetto dem Don Juan bereite.

Bei solcher Auffassung ist es freilich nicht zu verwundern, dass Jahn die originellen Konzeptionen dieser Arie »bewundert, ohne recht zu begreifen, wie sie haben gefasst werden können«.

Mir scheint, sie seien recht wohl zu begreifen, wenn man diese Scene, wie bei jeder geschehen sollte, nicht als Bekannter des Stücks, wo wir dessen Verlauf auf der Bühne kennen und gewohnt sind, sondern als uns zum erstenmale und in der Wirklichkeit begegnend ansehen wollte.

Spass mache diese Situation Don Juan, inniges Behagen empfinde er dabei oder Muthwillen, nach Oulibicheff? Ich sollte meinen, wenn ein Mann, und wäre er der muthigste und gewandteste, wie

Don Juan, bei Nacht, in einsamer Gegend, sich plötzlich von einer Rotte gemeiner Kerle umgeben sieht, welche beabsichtigen, ihm den Garaus zu machen, — ich glaube, dass dies eine wirkliche und ernstliche Gefahr, aber kein Spass für ihn sei. Dass Don Juan in den Kleidern Leporello's steckt, ist die einzige Möglichkeit, unbeschädigt davon zu kommen, wenn er die Bauern in der Täuschung erhalten kann, aber unbedingt sicher ist er dessen nicht, und der Gedanke, dass er, bei dem geringsten Verdacht, den Masetto und seine Begleiter fassen, verloren ist, kann ihm, wie jedem Menschen in der Welt, nicht ausbleiben.

Furcht also ist die erste natürliche Empfindung, die ihm in dieser Situation kommen muss. Er fasst sich allerdings: »Non è solo, Ci vuol giudizio« sagt er sich im Recitativ, aber »inniges Behagen« macht ihm diese ernstliche Todesgefahr gewiss nicht.

Neben der Furcht aber empfindet Don Juan zugleich einen furchtbaren Grimm. Denn er, der vornehme Kavalier, wird nicht etwa von Standesgenossen bedroht, sondern er soll von der gemeinsten Kanaille, die er verachtet, im Dunkel erschlagen werden und ruhmlos fallen.

Diese zwei Empfindungen müssen der Natur nach in Don Juan's Innerem kochen, wenn er den Anfall Masetto's und seiner Begleiter nicht etwa für einen Scherz oder eine leere Demonstration hält, um ihn für die Folge zu schrecken. Und das thut er sicherlich nicht, denn er sieht wohl, dass es teuflischer Ernst der ihn Suchenden ist. Dass Don Juan aber auch nicht spasst, und dass, in dem Maass, wie durch Entfernung der Andern die Furcht schwindet, der Grimm wächst, beweist die That, als er Masetto allein und sein Gewehr ihm abgeschwatzt hat. Wüthend schlächt er Masetto nieder,

> or prendi,
> Questa per la pistola,
> Quest per il moschetto,

und als Masetto schreit, fährt Don Juan noch ungesättigt in seiner Rache fort auf jenen loszuschlagen:

> Taci, o t'uccido.
> Questa per l'amazzarlo,
> Questa per farlo in brani,
> Villano, mascalzon cesso da cani.

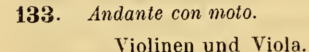
Wie ein vor Wuth und Grimm ausser sich Gerathener, kann er gar nicht aufhören mit seinen Streichen, bis Masetto still wird, und Don Juan ihn für todt liegen lässt.

Ist das ein spasshaftes Bethuen, ein Zeichen innigen Behagens, oder komischen Muthwillens?

Seine wahren Gedanken und Empfindungen muss Don Juan natürlich möglichst verbergen, und in der Maske und dem Charakter Leporello's zu den Feinden redend, sich ebenfalls als gegen seinen Herrn erbittert zeigen. Wird er das in spasshafter, muthwilliger, scherzender Weise thun können und dürfen? Er kann es nicht und thut es nicht. Er muss zu der Rotte überall im Ernste als der wirklich gegen seinen Herrn erbitterte Diener sprechen. Es ist auch in dem ganzen Texte der Arie nicht ein Wort, das wie Spass, Muthwillen, inniges Behagen klänge. Der Dichter hat den vorgeblichen Leporello zu den Leuten reden lassen, als wäre es sein Ernst. Und Mozart hätte diese Situation so ganz und gar missverstanden, und eine musikalische Buffoarie daraus gemacht?

Sehen wir doch die Musik genau darauf an. Es ist ein Hauptgrundsatz Mozart's, überall gleich, am Anfang jedes Stücks, Empfindung, Charakter und Situation auf's schärfste anzukündigen. Was zeigt denn nun wohl der Anfang von Don Juan's Arie an?

133. *Andante con moto.*



V. 1.

Corni in F.

Don Juan.

Ihr geht auf je - ne Sei - te hin, ihr
Me - tà di voi qua va - da - no, egli

Basso.


3
4
An - dern kommt hieher.
Nur
al - tri va - dan là.
E
5
6
pfif - fig, denn so wahr ich bin,
der
pian, pia-nin lo cer - chi- no,
lon-
7
8
Viol. 2. in 8va
Fund wird sonst euch schwer,
ja!
ja —
tan non sia di quà,
nò,
lon-



Spass, Muthwillen, inniges Behagen? In dieser ersten Periode wenigstens ist von alle diesem gewiss nichts zu spüren, dazu passt schon das düstere Kolorit nicht. Vielmehr kündet dieses, wie mir wenigstens scheint, die beklommene Stimmung an, in der sich Don Juan beim Beginn seines zweifelhaften Täuschungsversuchs naturgemäss befinden muss. In die unheimlich gespannten Synkopen der ersten Violine spricht Don Juan abgebrochene Sätze, als wollte er in jeder Pause die Wirkung seiner Worte auf die gefährlichen Bursche beobachten; und die jedesmal dazwischen eintretende ängstliche Figur der zweiten Violine, Viola und des Basses, ist es nicht, als wenn man den fieberischen Herzschlag des Bedrohten hörte? Daneben walten in seinem Inneren Vorsicht und List, welche er als Don Juan festhalten muss, aber als Leporello gegen die Leute auch nicht zu verbergen braucht, da die Entwickelung des Plans gegen Don Juan ja auch den Ausdruck von Vorsicht und List erfordern. Daher das leise Reden und schlangenartig Umgarnende in den Figuren, namentlich im sechsten und achten Takt.

Doch immer waltet der Grimm, die Bosheit in ihm, wie es das *sf* und die stärkere Aufwallung des Orchesters im 10. Takte schildert.

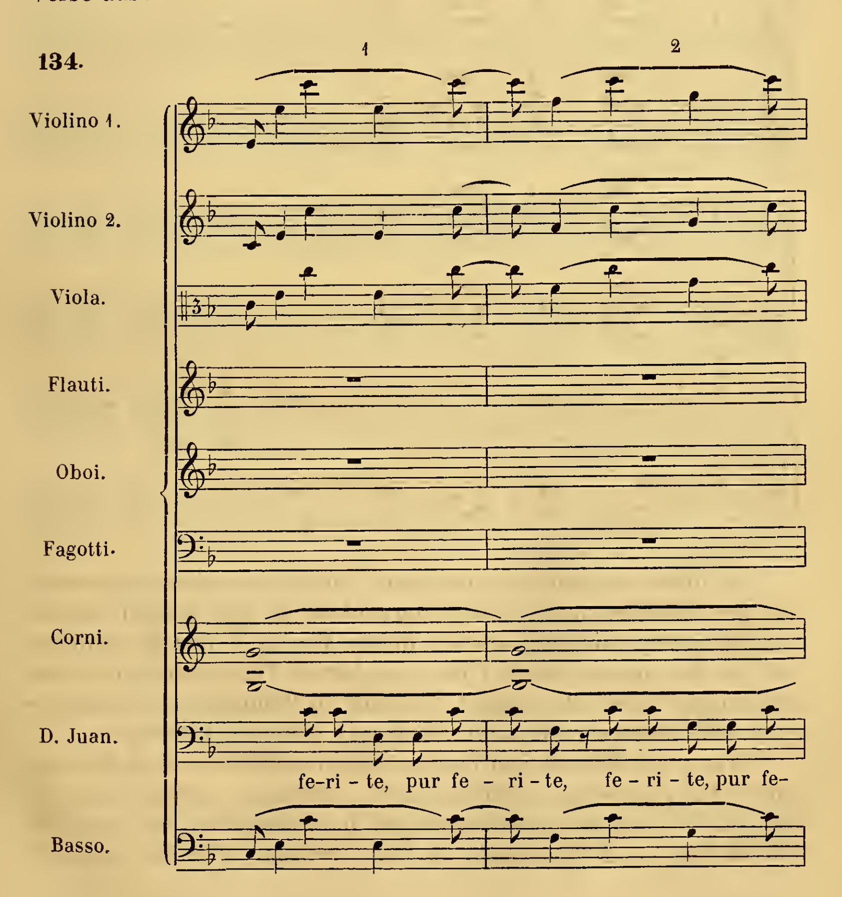
Ich übergehe für jetzt die vier folgenden Takte in der Partitur zu den Worten:

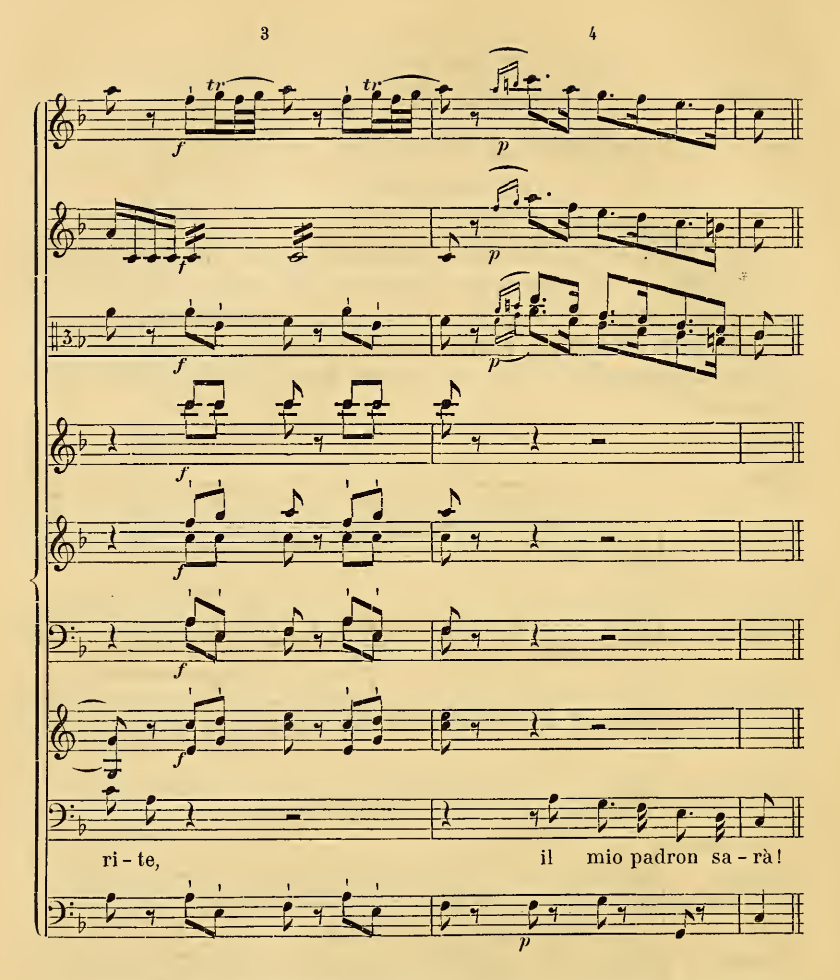
Se un uom'e una ragazza
Passegian per la piazza,
Se sotta a una finestra
Fare all' amor sentite

und betrachte die Musik zu den weiteren Worten:

Ferite, pur ferite,
Il mio padron sarà.

So spasshaft ist Don Juan gestimmt, dass er die racheschnaubenden Bauern auf die Spur seines Dieners und — Elvira's leitet, und jene anreizt, diesen ohne Weiteres niederzustossen! Kann das irgend ein Mensch thun, wenn er nicht in der bösartigsten, ergrimmtesten Stimmung ist? Und wie drückt Mozart diese beiden letzten Verse aus?





Ist dieses wogend anschwellende Unisono des Streichquartetts, mit dem düstern aushaltenden Hornkolorit zu den Worten »ferite« und die drängende Deklamation dieser Worte in der Singstimme, und ist das ausbrechende Forte im dritten Takte wirklich Spass, Muthwillen? oder ist es nicht vielmehr in Wahrheit der anschwellende und ausbrechende Zorn eines auf's äusserste Gereizten?

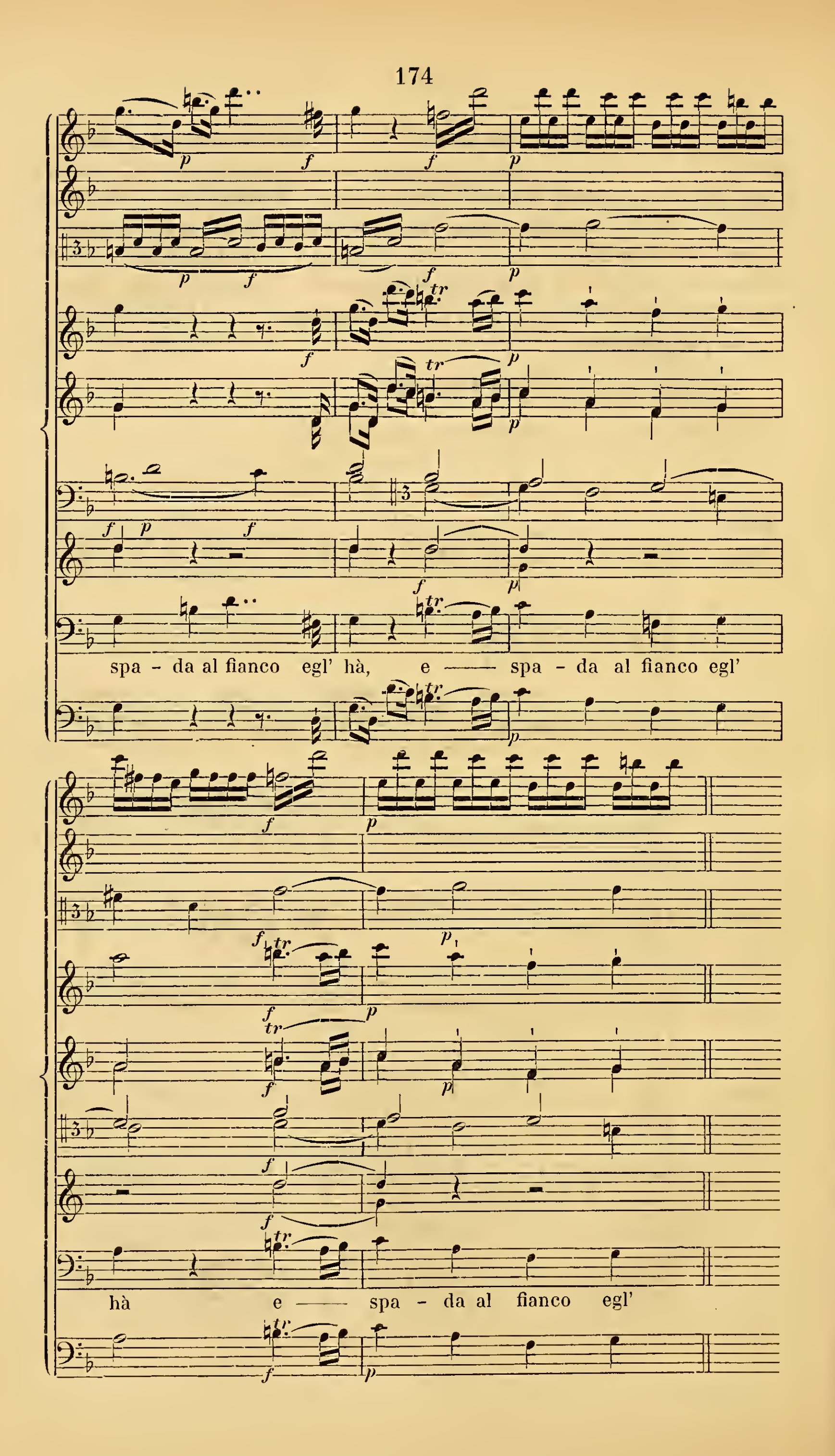
Wenn der Mensch von Rachegefühlen erfüllt ist, diese Leidenschaft aber gebändigt, zurückgehalten, verborgen werden muss, so lässt er sie doch da um so mächtiger hervorbrechen, wo er es gefahrlos unter anderem Schein zu thun vermag. Dies ist an dieser

Stelle der Fall. Indem der vorgebliche Leporello mit dem »ferite, pur ferite« seinen Zorn gegen Don Juan auszudrücken scheint, macht er in Wahrheit seinem inneren Grimm gegen Masetto Luft, denn das ist der Gedanke, der Don Juan in der ganzen Situation beherrscht. »Könnt' ich dich Bestie erst so treffen!« denkt er und thut es, sobald er Masetto allein und ihm sein Mordgewehr abgelistet hat. Doch gleich fasst er sich wieder, und gleichgiltig bestätigend fügt er hinzu: »il mio padron sarà.«

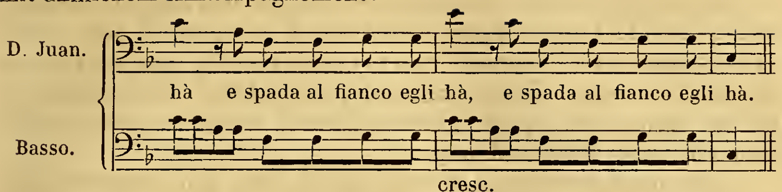
Ich gehe weiter zu der Stelle über:

Ad doso un gran mantello
E spada al fianco egl' hà.



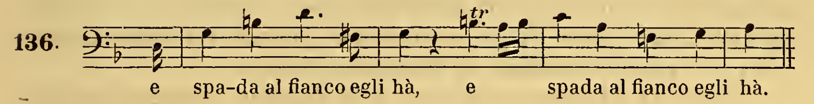

spa - da al fianco egl' hà, e —— spa - da al fianco egl'
hà e —— spa - da al fianco egl'

mit ähnlichem Akkompagnement:



Jahn spricht sich folgendermaassen darüber aus: »Wenn die vielen rasch gesprochenen Stellen den vulgären Charakter zeigen, so nimmt die Musik bei etwas gehobenen Stellen unwillkürlich einen vornehmeren Ausdruck an; Stellen wie

136.



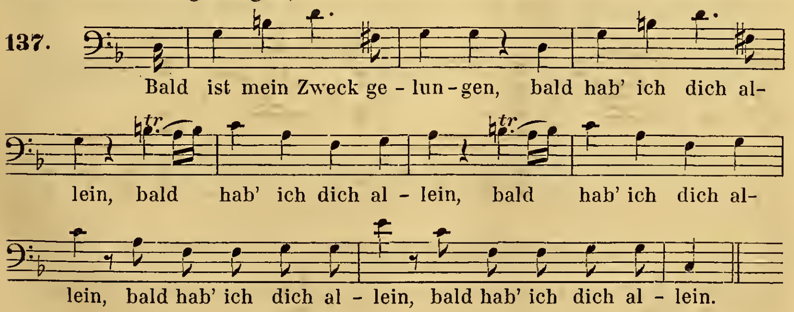
mit dem ungemein charakteristischen Triller . . . konnte Leporello gar nicht singen, hier kommt der Kavalier unverkennbar zum Vorschein.«

Was ist zunächst mit den »gehobenen Stellen« gemeint?

Die Schilderung des Kostüms ist doch gewiss keine gehobene, vielmehr eine recht unbedeutende Aeusserung. Und darüber eine Periode von neun Takten, in welcher der erste indifferente Vers nur einmal, der zweite aber, »Degen an der Seite«, fünfmal, sage fünfmal wiederholt wird!

Dies vermag ich Mozart nicht zuzutrauen; — er wird wohl als wahrer Seelenmaler, auch in der vorstehenden Periode, die nichtssagenden Worte unberücksichtigt gelassen, und die wahre Empfindung Don Juan's geschildert haben. Diese aber ist keine andere, als: »Warte nur, Bestie, bis ich dich allein habe!« Bei der Periode in Frage nun wächst seine Hoffnung auf diesen Rachemoment, und unter jenen nichtssagenden Worten denkt und fühlt er etwa: »Bald ist mein Zweck gelungen, bald hab' ich dich allein!«

137.



Man betrachte den Gesang über diesen Worten, die grimmig triumphirende Freude kann nicht wahrer ausgedrückt sein. Den Triller nennt Jahn »ungemein charakteristisch«, aber warum er ungemein charakteristisch ist, wird nicht erklärt. Doch nicht als launige Nüance des »spada al fianco egli hà«? wohl aber als Ausdruck triumphirender Rachehoffnung.

Dass diese Auffassung die richtige sei, wird ganz unzweifelhaft, wenn man nicht die Singmelodie allein, sondern das ganze Orchester dazu ansieht: Wallung, Aufregung, Siegesgewissheit in allen Stimmen und Accenten der Instrumente. So auch ist die fünfmalige Wiederholung der Worte, die mit dem Texte »und einen Degen an der Seite« unbegreiflich wäre, motivirt durch die innere Vorstellung »bald hab' ich dich allein«, denn das ist der Gedanke, das ist das wahre Grundmotiv der ganzen Situation — Don Giovanni's.

Und nur Giovanni's Situation und dadurch erzeugter Seelenzustand ist die Aufgabe dieser Arie, ganz allein.

Oder sollte es wahr sein, dass Mozart auch »die gespannte Aufmerksamkeit und Neugierde der Landleute« mit schildert, und »das Orchester das, was in der Seele aller Betheiligten angeregt wird, in seinen verschiedenen Wendungen wiedergiebt«?

Ich gestehe, dass ich von allen diesen Zuthaten in der Musik Mozart's keine Spur finden kann; ich glaube, wenn Mozart eine Arie, d. h. die Gefühle eines Menschen zur Schilderuug vor sich hatte, er bei der Stange geblieben ist, und sich um die Empfindungen anderer Personen dabei nicht bekümmert hat.

Ich übergehe die jetzt wiederkehrenden Bilder (Repetition) und wende mich zu neuen Stellen. Immer mehr dringt Don Juan auf Entfernung der Gefährten Masettos.

Andate, fate presto,

Er sagt das zu derselben Orchestermusik, bei welcher er früher, nach den Worten: »ferite, pur ferite«, seine innere Wuth ausbrechen liess.

138.



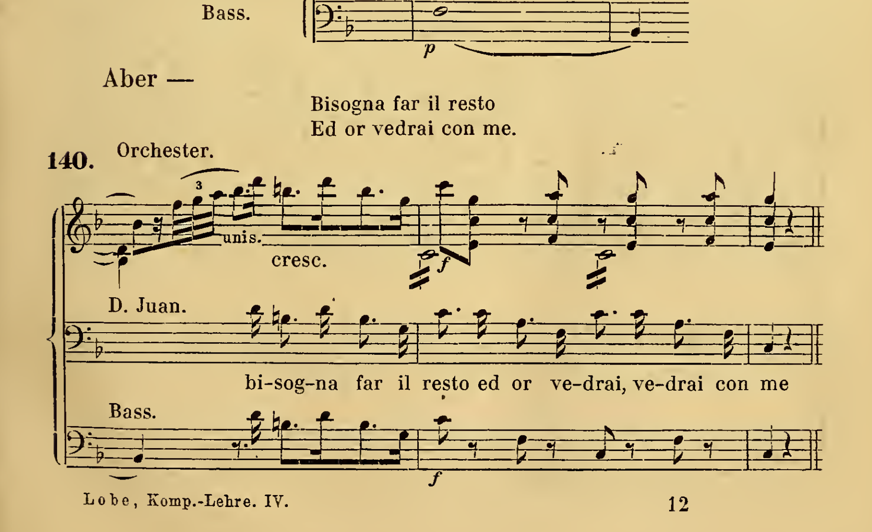


Gewiss kein Spass, kein inniges Behagen, kein Muthwille oder komischer Zug, sondern bitterböser, rachgieriger Ernst!

Die Helfershelfer schleichen fort, Don Juan's Täuschungswerk ist gelungen, er ist mit Masetto allein.

Tu solo vien con me,
Bisogna far il resto,
Ed or vedrai con me.
Noi far dobbiamo il resto,
E già vedrai cos'è.

Zutraulich, scheinbar ruhig, aber heimtückisch im Innern sagt er zu Masetto:



Aber —

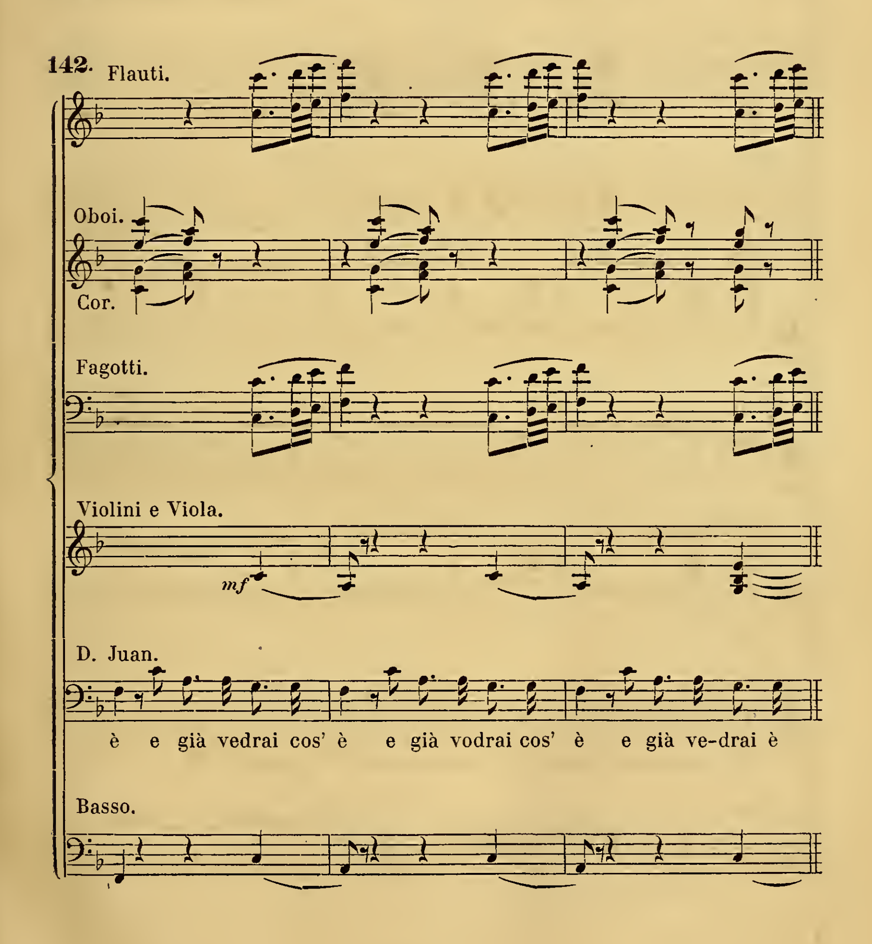
Bisogna far il resto
Ed or vedrai con me.

Warum fährt hier Gesang und Orchester auf und bricht im zweiten Takte ganz wild werdend aus? Die Worte an sich geben keinen Anlass dazu, wohl aber ist es die innere Bosheit, Erbitterung Don Juan's, die sich immer Luft machen muss; »ed or vedrai con me« heisst eigentlich: »wenn ich dich niederschlage«.

Jetzt hat er das Opfer von seinen Gesellen getrennt, und ganz in seiner Gewalt. Nun kommt eine Art Humor in ihm auf, freilich sehr heimtückischer Art.



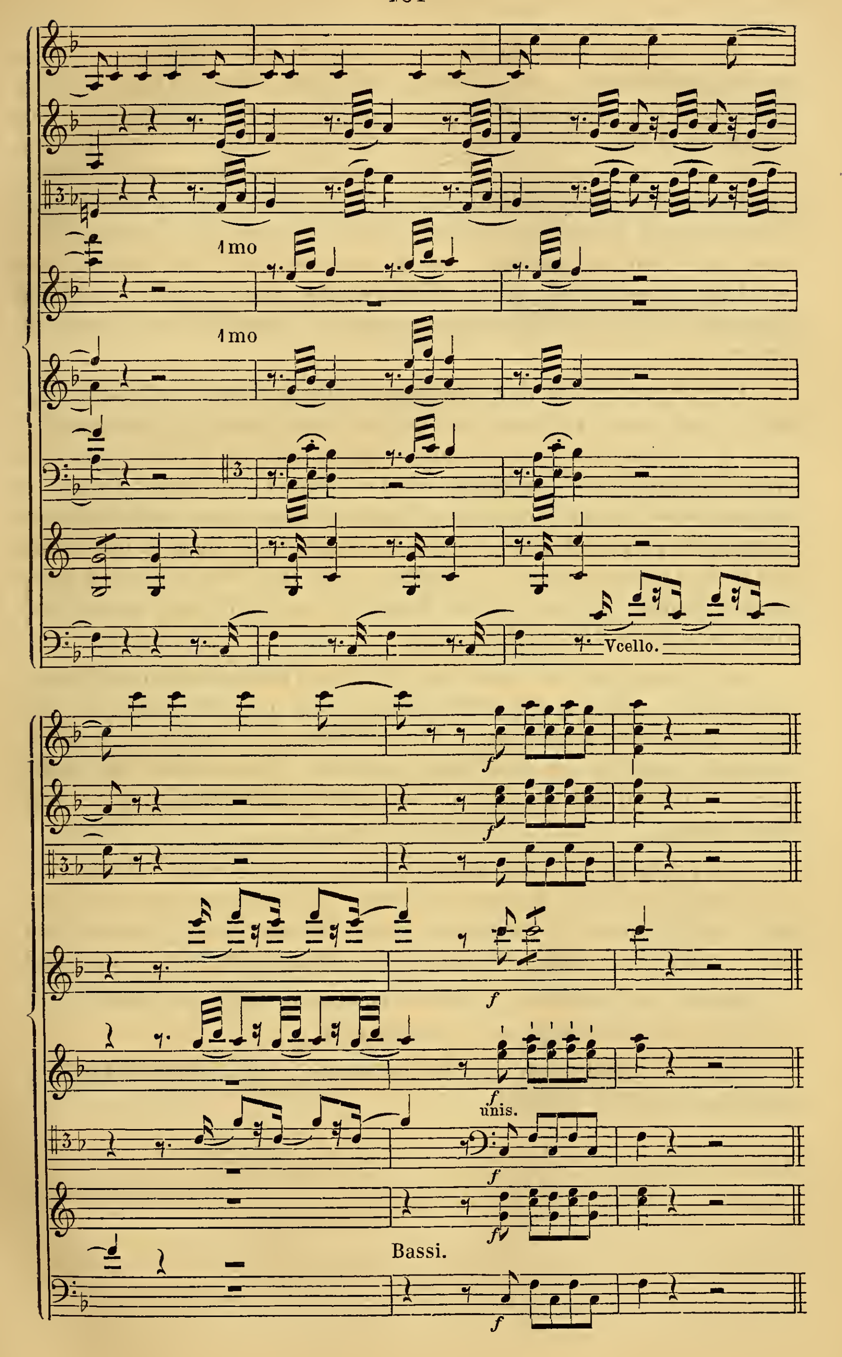
Der heftige Accent auf der halben Note »noi«, welchen der Bass eben so heftig nachschlägt, ist sicher ein boshafter Accent, der übrige Gesang dagegen ist die hämisch ironische Freude des Gedankens »du wirst schon erfahren, was das übrige zu Thuende ist,« welches nach der Wiederholung dieser ganzen Stelle noch in einem Anhang immer fein ironisch, durch die Blasinstrumente, zugleich aber drohend düster durch das Unisono des Streichquartetts ausgedrückt ist.



Wir dürfen aber bei diesen Betrachtungen bezüglich Auslegungen der Arie das Nachspiel nicht ausser Acht lassen, da es mir von besonderer Wichtigkeit für meine Ansicht zu sein scheint.

143.





1mo
1mo
Vcello.
unis.
Bassi.

Wer vermag wohl in diesem Nachspiel, den gespannten Tönen der Blasinstrumente, den Bewegungen der ersten Violinen, den Wallungen der übrigen Streichinstrumente, dem düstern Kolorit in der ersten Hälfte, den immer leiser werdenden lauschenden Figuren in der zweiten Hälfte, und dem endlich wieder aufbrausenden Zornesschluss Spass und Muthwillen zu erkennen? Es ist aber dieses Nachspiel nur die etwas modifizirte Wiederholung des Anfangs der Arie, der eben so gespannt und düster erscheint; nur lauscht jetzt Don Juan aufmerksam, ob die Helfershelfer auch wirklich entfernt genug sind, um seine Wuth gegen Masetto ungefährdet auslassen zu können.

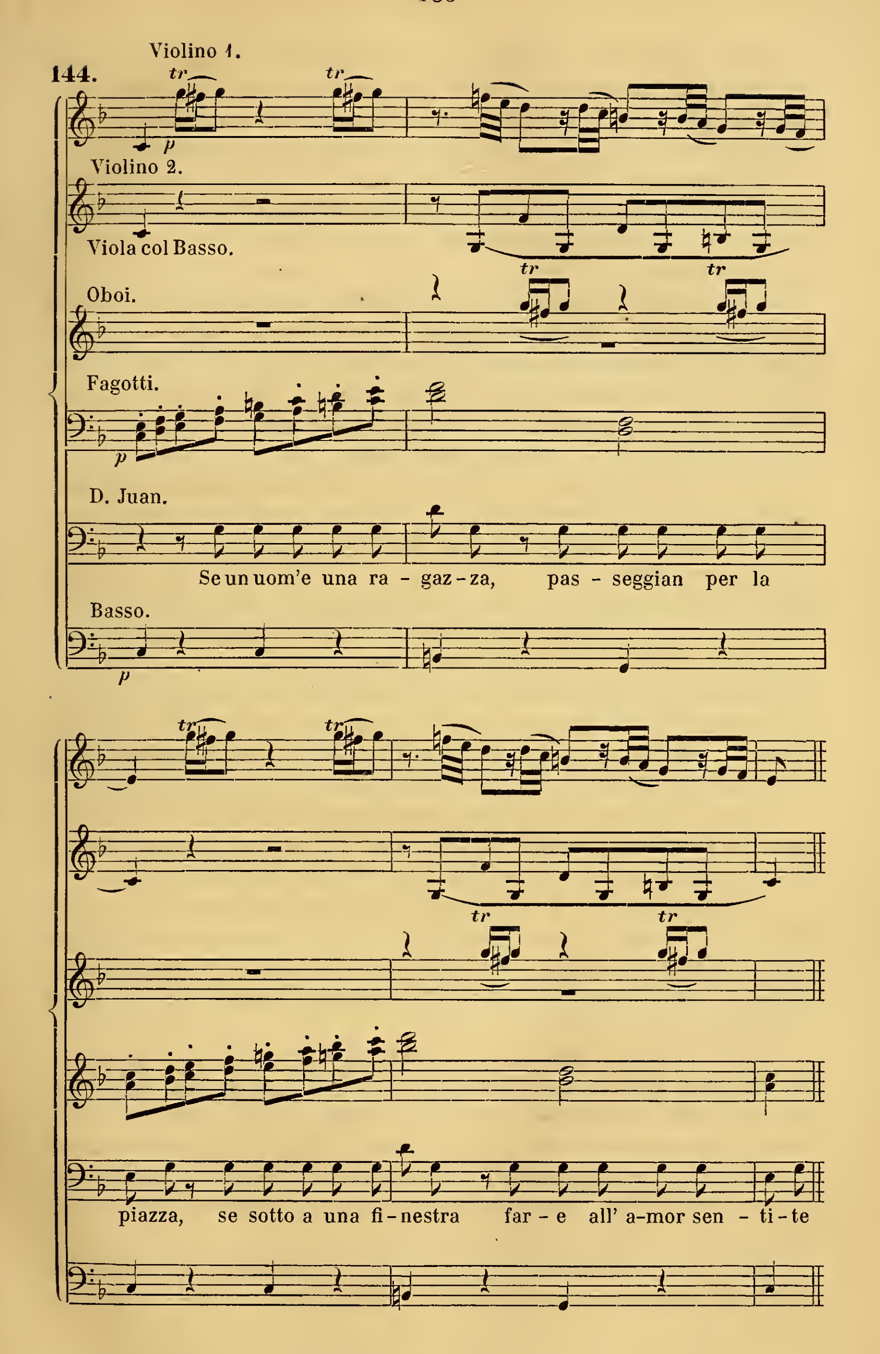
Ich bin aber mit den Gründen für diese meine Auffassung der Scene noch nicht zu Ende. — Um die gegenwärtige Gemüthslage eines Menschen richtig zu erkennen, muss man oft fragen, was ihm früher begegnet ist — in Bezug auf Don Juan z. B., ob ihm früher so Angenehmes passirte, dass er zu muthwilligem Spass aufgelegt sein konnte. Da zeigt sich aber gerade das Gegentheil. Es sind ihm heute alle seine Liebesabenteuer missglückt, für ihn, der keinen Widerstand gewohnt ist, dem in der Regel alles nach Wunsch geht, eine höchst ärgerliche Geschichte.

Am Abend endlich hofft er mit dem Kammermädchen Elvira's zu reussiren und für die Widerwärtigkeiten und Täuschungen des Tages entschädigt zu werden. Das Hinderniss, Elvira, hat er durch Leporello glücklich aus dem Hause entfernt. Eben will er das Liebchen aus dem Hause locken, da — wird er abermals gestört, und durch wen?

Der Leser denke sich selbst an Don Juan's Stelle. Wird ihm ein Attentat auf sein Leben von einer bewaffneten Rotte gemeiner Kerle, gegen deren Uebermacht keine Rettung durch körperliche Kraft möglich ist, spasshaft vorkommen, inniges Behagen erwecken?

Soviel zur Motivirung meiner Ansichten über die bisher vorgeführten Stellen aus dieser Situationsarie.

Allein es sind noch andere darin, die sich meiner Erklärung nicht fügen wollen, folgende z. B.:


144.
Violino 1.
tr
p
Violino 2.
Viola col Basso.
Oboi.
Fagotti.
D. Juan.
Se un uom'e una ra - gaz-za, pas - seggian per la
Basso.
piazza, se sotto a una fi-nestra far - e all' a-mor sen - ti-te

Hier ist weder im Gesang noch im Orchester eine grimmige Stimmung zu empfinden; dieser Satz klingt wirklich wie behaglicher Scherz, da er der Natur der Situation nach dem Zuhörer doch nur als ein verstellter, erheuchelter erscheinen sollte.

Dieser Punkt führt uns darauf, gleich hier die wichtige und schwierige Frage: »Wie werden Lüge, Heuchelei, Verstellung in der dramatischen Musik behandelt?« einer Betrachtung zu unterziehen.

Durch Lüge, Heuchelei, Verstellung will der Mensch gewöhnlich Andere täuschen; zuweilen täuscht er sich auch selbst. Letzteres kann in zweierlei Weise geschehen: unbewusst, wenn er eine andere Empfindung zu haben glaubt, als im Grunde seiner Seele wirklich lebt; bewusst, wenn er sich eine Eigenschaft oder Empfindung einreden will, die nicht in seiner Natur liegt.

Im wirklichen Leben können geheuchelte Gedanken und Empfindungen durch Rede, Mimik, Gesten so geschickt durchgeführt werden, dass die Verstellung alle Welt täuscht.

Auf der Bühne darf die Verstellung nicht soweit gehen, denn dort hat die Verstellung einen dramatischen Zweck. Sie soll z. B. Furcht für die getäuschte Person, oder Antipathie gegen den Heuchler erwecken, oder den Lügner lächerlich machen, u. s. w. u. s. w. Demzufolge muss die Verstellung so dargestellt werden, dass zwar die mithandelnden Personen daran glauben, niemals aber der Zuschauer. Dieser muss die Lüge erkennen, weil nur dadurch jene dramatischen Absichten zu erreichen sind.

Das recitirende Schauspiel verräth dem Zuschauer die Verstellung der Person gemeiniglich durch das »bei Seite«, in welchem der Heuchler seine wahren Gedanken und Empfindungen offenbart.

Die Musik hat noch ein feineres und interessanteres Mittel dazu. Denn weil sie immer und unbedingt nur die innere wahre Empfindung anzuzeigen vermag, so kann sie dem Zuhörer die Heuchelei jedesmal verrathen, wenn die Person anders spricht als sie denkt und fühlt.

Sehr richtig hat das Gretry erkannt. Er sagt: »Bald bemerkte ich, dass die Musik an Hilfsmitteln reich ist, welche die blosse Deklamation für sich allein nicht hat. Eine Tochter z. B. will ihrer Mutter weiss machen, dass sie die Liebe nicht kenne; allein während sie durch einen einfachen und eintönigen Gesang ihre Unbefangenheit zu erkennen geben will, hört man, wie das Orchester die Unruhe eines verliebten Herzens ausdrückt.«

Hiernach schlösse sich der Gesang (die musikalische Deklamation) dem heuchlerischen Wort an, das Orchester (die Begleitung)

aber spräche die innere Empfindung aus, und durch diesen Gegensatz kommt für den Zuhörer die Wahrheit der Situation zu Tage.

Wenn diese Voraussetzungen giltig sind, so lassen sich alle musikalischen Verstellungsscenen hinsichtlich ihrer richtigen oder falschen Auffassung und Darstellung leicht und sicher beurtheilen.

Ein Beispiel rein durchgeführter Selbsttäuschung haben wir an dem Lied Osmin's »Wer ein Liebchen hat gefunden«, auf dessen Analyse ich zurückweise. Der Alte glaubt sich seinen Worten nach in einer heiteren, scherzhaften Stimmung zu befinden, die aber weder in seiner Gemüths*art* überhaupt, noch in seiner gegenwärtigen Gemüths*lage* insbesondere aufkommen kann. Daher der triste Gesang und das melancholische Akkompagnement.

Man sieht hieraus, dass bei der unbewussten Selbsttäuschung nicht blos die Begleitung, wie Gretry meint, sondern auch der Gesang die wahre Empfindung ausdrücken, und erstere dem Zuhörer nur durch die falschen gegensätzlichen Worte offenbart wird.

Bewusste Selbsttäuschung ist, wie gesagt, wenn sich der Mensch vor sich selbst verstellen, sich eine Eigenschaft und Empfindung einreden will, die gegen seinen Charakter streitet, die er vermöge seiner Natur nicht hat und nicht haben kann.

Auch für diese Art von Verstellung hat Mozart ein Beispiel hinterlassen — Pedrillo's Arie in der »Entführung«.

Mir scheint dies Stück besonders merkwürdig und einer eingehenderen Betrachtung werth zu sein.

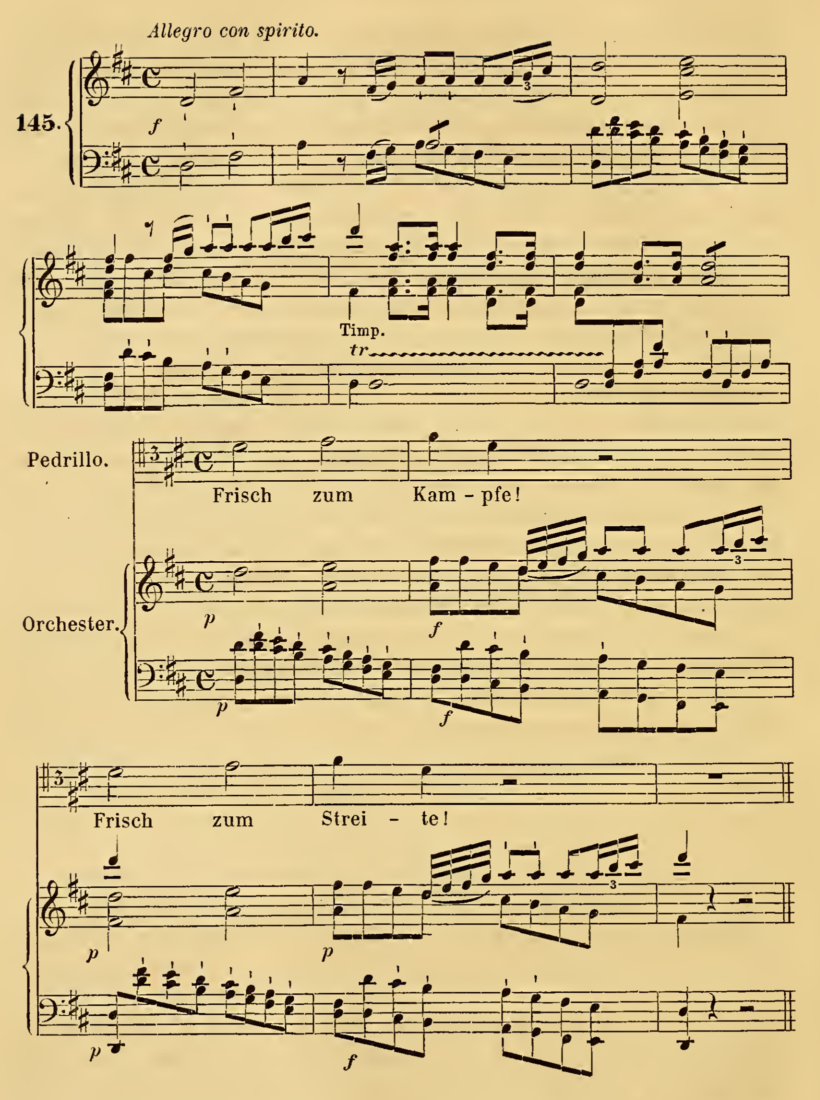
Sehen wir die Worte des Dichters an.

> Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!
> Nur ein feiger Tropf verzagt!
> Sollt' ich zittern, sollt' ich zagen,
> Nicht mein Leben muthig wagen?
> Nein, ach nein, es sei gewagt.

Dieses ist der ganze Text — fünf Verse. Und darüber hat Mozart eine lange Arie von 95 Takten gemacht. *Warum* hat er das gethan und *wie*?

Zunächst ist festzustellen: die Arie soll einen Menschen schildern, der, in ein gefährliches Unternehmen verwickelt, sich Muth einreden will, in der That aber sehr furchtsamer Natur ist. Er *bramarbasirt vor sich selbst.*

Dies ist der Kern des Charakters und der gegenwärtigen Situation Pedrillo's. Nun ist zu untersuchen, wie unser Meister diese Aufgabe musikalisch behandelt hat.



Dieser Anfang scheint der obigen Auffassung gleich ein beschämendes Dementi zu ertheilen. Das Vorspiel sowohl als der beginnende Gesang nebst Begleitung klingen in Wahrheit heroisch und soldatenhaft, denn ein gegensätzliches Moment, welches die innere Feigheit verriethe, ist nicht vorhanden. Sonach wäre Musik und Gesang gegen die Natur Pedrillo's und falsch?

Allerdings, — wenn der Mensch in allen Lagen seines Lebens schlechterdings derselbe wäre. Um bei unserem Beispiel zu bleiben: der Muthige kann auch einmal eine furchtsame, der Furchtsame auch einmal eine muthige Anwandlung empfinden. Den letzteren Fall versinnlicht die vorstehende Periode. Pedrillo nimmt mit dem ersten Vers »Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite« einen gewaltigen und gewaltsamen Anlauf zum Helden, und was er sich einredet, sein zu müssen, wird er im ersten Augenblick, — wirklich kouragös.

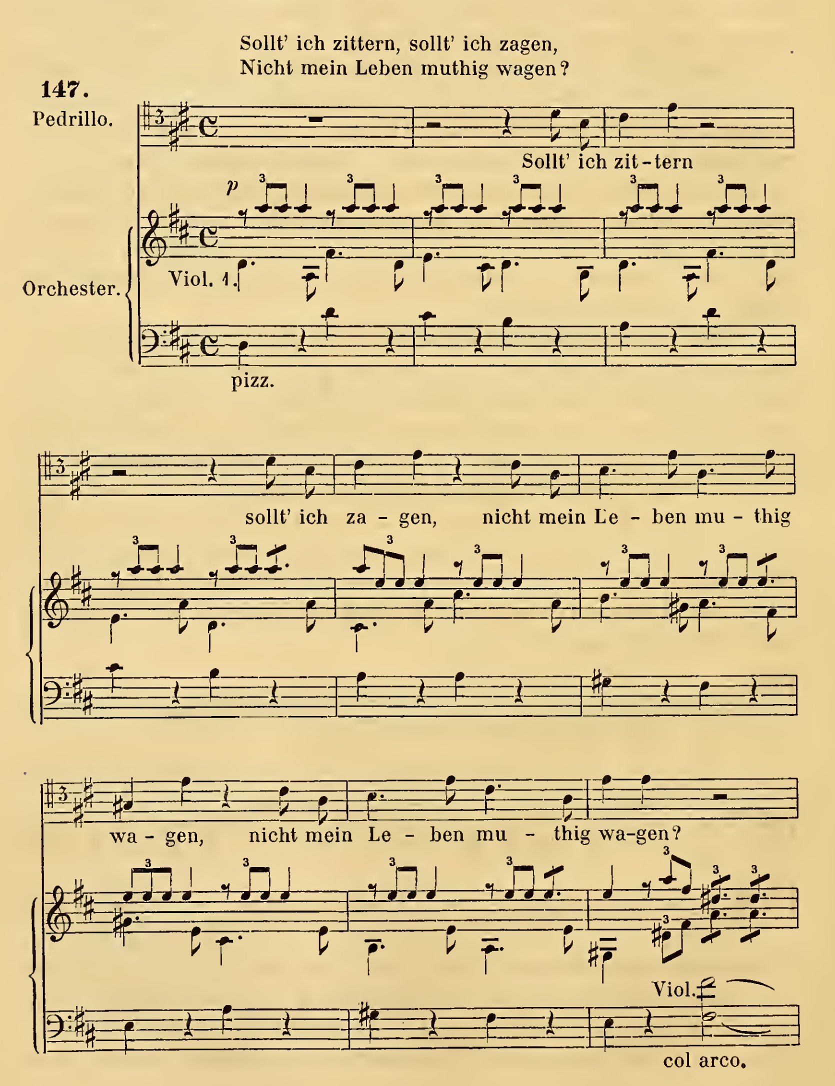
Diese und noch eine oder zwei ähnliche Stellen, wovon weiter unten, mag Otto Jahn vor Augen gehabt haben, wenn er die Arie etwas zu heroisch und soldatenhaft findet. Allein gerade in dem zuviel liegt hier das Charakteristische. Der Bramarbas übertreibt. Je heldenhafter Pedrillo thut, desto deutlicher fühlt man den Zwang. Auch rauscht die Musik zwar heroisch auf, aber in ziemlich gemein bombastischem Stil', ganz der »Bedientennatur« Pedrillo's gemäss. Für einen wirklichen und edeln Heldencharakter hätte Mozart noblere Figuren und Klänge gehabt.

Aber nun — wie lange hält denn diese gewaltsam aufgetriebene, bombastisch aufflammende Kampfesfreudigkeit an? Im elften Takte schon auf dem ersten Viertel bricht sie plötzlich ab. Scheint es nicht, als schräke sie vor ihrem unnatürlich kühnen Aufschwung selbst zurück? — Es scheint nicht, es ist so. Was sagt der zweite Vers? »Nur ein feiger Tropf verzagt!« Kann dieser Gedanke in dem Kopfe eines wahren Helden aufkommen? Braucht ein solcher sich erst Muth einzureden, sich zuzurufen, dass, wer in der Gefahr verzagt, ein feiger Tropf sei? Nein! dazu treibt nur die Angst den Feigling, der seine gewaltsam hervorgerufene Tapferkeit gleich wieder schwinden fühlt. Man sehe doch! —



Welch eine zahme Phrase! Dieser plötzliche Wechsel vom grell aufgetriebenen Fortissimo aller Instrumente in das dünne Piano; das ängstliche Zucken der Begleitung im zweiten, das Abbrechen derselben und des Gesangs im dritten Takte schon wieder. Die Wieder-

holung dieses Abschnitts mit dem ängstlichen Steigen der Singstimme, während die Begleitung noch mehr fällt. Pedrillo fühlt, dass sein Muth vollständig gewichen ist, und will ihn durch die Worte, dass nur ein feiger Tropf verzagt, wieder aufstacheln, aber wie es ihm gelingt, sehen wir schon hier, und sehen es noch mehr in der unmittelbar darauf folgenden Periode.





Ist das Herzhaftigkeit, oder nicht vielmehr unverkennbares Zittern und Zagen? und das Nachspiel? Klingt es nicht, als lausche Pedrillo ängstlich umher, ob die Gefahr noch nicht kommt? Er fühlt das, und will sich wieder gewaltsam aufraffen — »Nein, ach nein, es sei gewagt!«

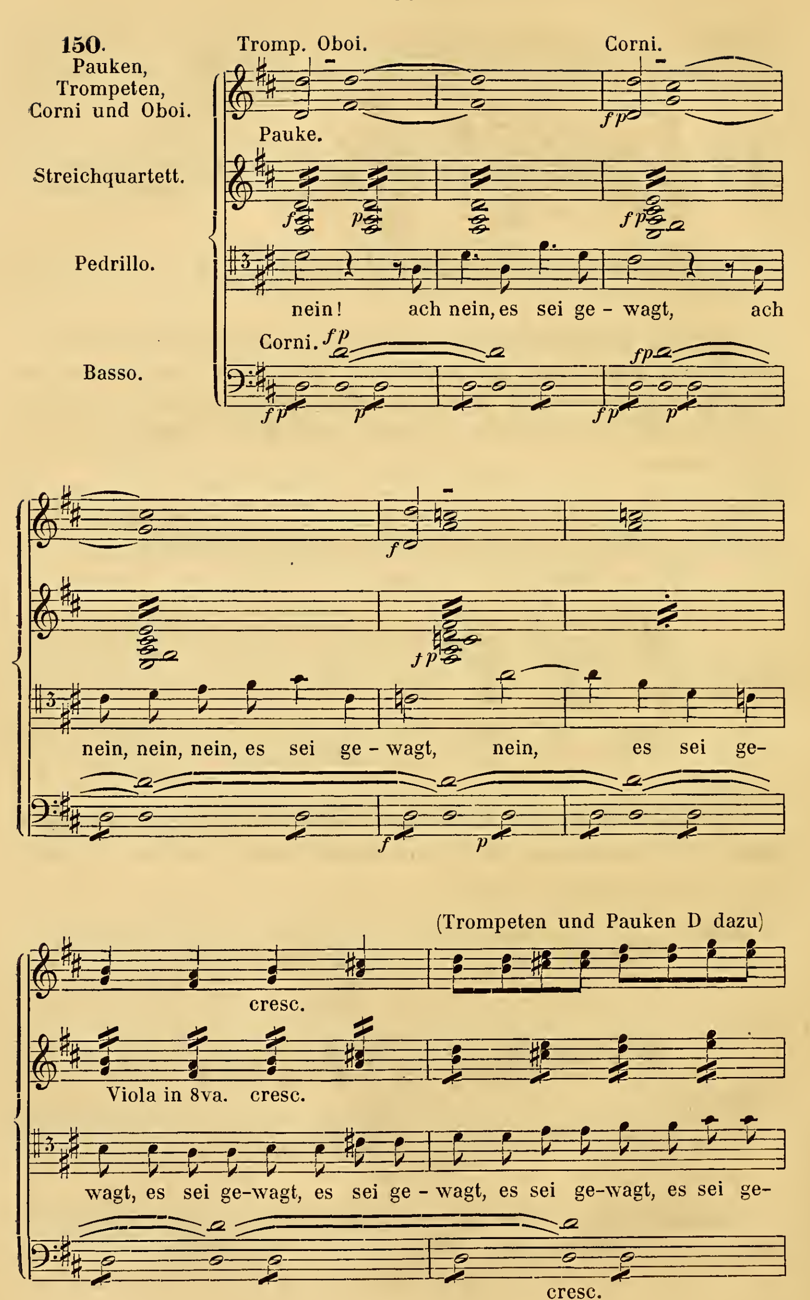


Weiter hält seine Kraft diesmal nicht aus, als nur den einen Takt! Wie erschrocken über den heftigen Ausruf, jammert er gleich wieder mit gedämpfter Stimme:



Darauf folgt wieder die zitternde Stelle. — Von neuem versucht er sich alsdann aufzuraffen:

»Nein, ach nein, es sei gewagt!«

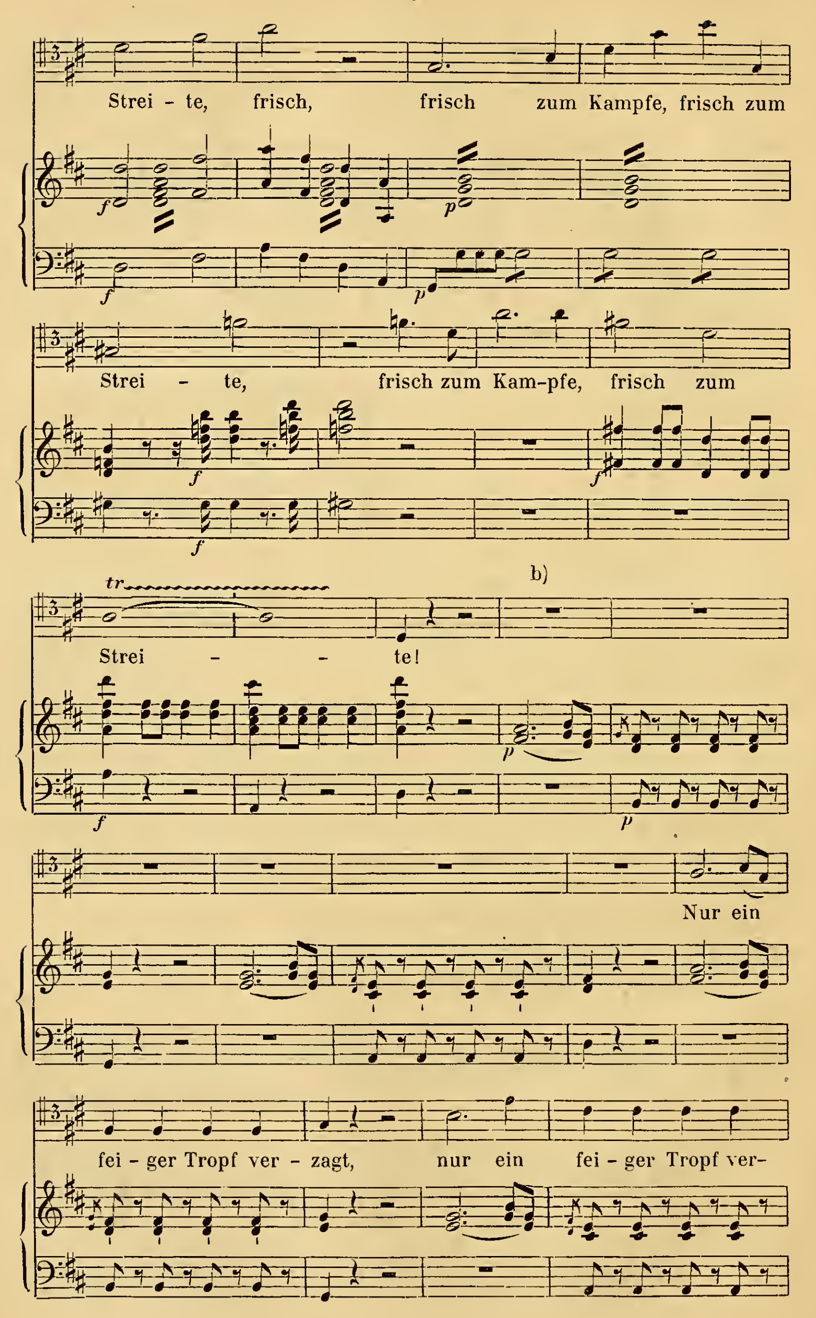

150.
Pauken, Trompeten, Corni und Oboi.
Streichquartett.
Pedrillo.
Basso.
Tromp. Oboi.
Corni.
Pauke.
nein! ach nein, es sei ge - wagt, ach
Corni.
nein, nein, nein, es sei ge - wagt, nein, es sei ge-
(Trompeten und Pauken D dazu)
cresc.
Viola in 8va. cresc.
wagt, es sei ge-wagt, es sei ge - wagt, es sei ge-wagt, es sei ge-
cresc.

Pauken.
Trompeten.
Hörner.
Oboen.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Pedrillo.
wagt!
Basso.

Drückt diese Stelle vielleicht wahren Muth aus? Sicher nicht! Es ist nur die verzweifelte Anstrengung dazu; der Gesang lautet wie Angstgeschrei, das Orchester schaudert dazu. Und wieder der plötzliche Abbruch, die lauschende Pause! Darauf abermals das ewige »Nur ein feiger Tropf« etc.

Betrachten wir die letzten Perioden der Arie.





Strei - te, frisch, frisch zum Kampfe, frisch zum
Strei - te, frisch zum Kam-pfe, frisch zum
tr
b)
Strei - - te!
Nur ein
fei - ger Tropf ver - zagt, nur ein fei - ger Tropf ver-



Die Deklamation der Singstimme in der ganzen Periode a) verräth keine Feigheit, und die Orchesterbegleitung dazu straft den Gesang auch nicht Lügen, sie geberdet sich ebenfalls ganz heldenhaft. In derselben Weise ist die Schlussperiode c) behandelt. Man könnte hiernach urtheilen, dass die Furcht jetzt wirklich aus Pedrillo's Seele gewichen, dass es seinen Anstrengungen, sich Muth einzureden, endlich gelungen sei, sich wirklich in eine herzhafte Stimmung zu versetzen und darin zu bleiben, da auch das Nachspiel als derselben entsprechend angesehen werden kann.

Allein auch für die andere Annahme, dass diese zwei Perioden nämlich, gleich dem Anfang (Vorspiel und Gesang), nur gewaltsam angefachte und bald wieder verlöschende Loderfeuer sind, lassen sich Gründe finden. Am auffallendsten spricht dafür die Periode b)! Wäre Pedrillo entschieden furchtlos geworden, so könnte die Periode b), dieser nach jedem versuchten Aufschwung jedesmal eintretende Rückfall in die jämmerlich muthlose Empfindung, nicht wiederkommen. War die Anstrengung zur Heldenhaftigkeit in der vorher-

gehenden Gruppe a) länger als bei allen vorhergehenden ähnlichen, so zeigt sich danach die Reaction, die Macht der Schwäche, wenn dieser Ausdruck gestattet ist, nun auch dauernder und unverkennbarer. Denn so erschöpft ist jetzt unser eingebildeter Held, dass ihm die Sprache ausgeht, und das Orchester allein erst seine wahre, nicht zu besiegende, immer und immer wiederkehrende Grundfeigheit anzeigen muss, bis er, bei der Wiederholung, die Aussprache durch Worte wieder übernehmen kann. Dass er aber wirklich erschöpft ist, und die Nutzlosigkeit seiner Muthanstrengungen, wenn nicht einsieht, doch unbewusst empfindet, bezeugt, nach dem Vorangegangenen, die letzte verzweifelte Anstrengung, der letzte, aber auch kürzeste Aufstachelungsversuch der drei ersten Takte der letzten Periode c), ohne Schluss der Singstimme, die unentschieden auf der Dominante abbricht. Nach dieser Auffassung gewinnt dann auch das Nachspiel ein anderes Ansehen. Die herabrollenden, im zweiten Takte durch das Unisono wie eine Lawine anschwellenden Sechszehntel-Figuren könnten wohl als Symbol gelten, dass die Vorstellung der Gefahr, mächtig geworden, ihn in den Abgrund der Angst und Verzweiflung seines Gemüths hinabriss.

Halten wir aber auch die erste Annahme fest: die Periode a) sei eine länger andauernde herzhafte Stimmung, so ist es doch sicher nicht die wahrhaft herzhafte Stimmung eines von Natur heldenmüthigen Charakters, denn ein solcher deklamirt auch in seinen enthusiasmirtesten Momenten nicht so outrirt, seine Stimme bis in die äusserste Höhe treibend, und in so gemeinen Tonphrasen dazu, wie sie aber einem mit Gewalt aufgestachelten Heroismus ganz angemessen sind. Es tritt jedoch am Ende dieser Periode noch ein Zug hervor, der den Bramarbas, die Karikatur eines Helden, in unverkennbarer Weise charakterisirt, — der zwei Takte lange Triller! — Mozart hat zuweilen Verzierungen, Passagen etc. hingeschrieben, die, wie Modepflästerchen ein sonst schönes Gesicht, manche seiner Arien entstellen, durch ihren Widerspruch gegen Charakter und Situation. Allein das waren Gefälligkeiten und Opfer, die er den ausgezeichneten Simmmitteln und der virtuos ausgebildeten Gesangstechnik seiner Hauptsänger brachte, und deren Unnatur er sehr wohl einsah. Bei Nebenpartien, die geringeren Sängern zugewiesen sind, brauchte er solche Rücksichten nicht zu nehmen; da hielt er sich streng an die Natur des Charakters der Situation und der Empfindung. Und so hat er den langen Triller, das höchste und schwerste Kunststück für die Menschenstimme, sicher nicht hingeschrieben, um die Gesangskunst der Darsteller des Pedrillo glänzen zu lassen, die überall bei solchen nicht vorhanden ist, sondern um einen

besonders charakteristischen Zug anzubringen. Denn dieser Triller, wenn ihn der Sänger richtig versteht und ausführt, verräth unter der Maske heroischster Muthäusserung die kläglichste Feigheit, es ist das Tremolo der Angst.

Allerdings habe ich manchen Pedrillo gesehen, der, verleitet von dem pomphaft kriegerischen Anfang der Arie, und den wenigen ähnlichen Stellen im Verlauf, so wie des gleichen Schlusses derselben, die Stimmung Pedrillo's für eine wirklich herzhafte nahm und demgemäss das »Nur ein feiger Tropf verzagt« als wirkliche Verachtung eines muthvoll Erregten, das »Sollt' ich zittern, sollt' ich zagen« als wirkliche Festigkeit und Unverzagtheit darstellte u. s. w., mithin die ganze Arie nicht als ein Bild der Verstellung gegen sich selbst, der versuchten und theils gelungenen, theils misslungenen Selbsttäuschung, sondern als eine wirklich gewonnene, wirklich empfundene und aushaltende Muthstimmung auffasste und darstellte. Wenn sie aber auch alle anderen Stellen missverstanden, — dass ein wirklicher Held keinen Triller schlägt, hätten diese Sänger einsehen müssen! Und einen Darsteller des Pedrillo wenigstens habe ich gesehen, der seine Rolle und auch diese Arie richtig auffasste, das war Unzelmann, der ausgezeichnete Komiker, welcher noch unter Goethe's Direktion in Weimar ausgebildet war. Dieser Schauspieler hatte begriffen, dass schon die fünf Zeilen des Textes ein Meisterstück falschen Tapferthuns sind, diese Redensarten keinem echten Helden in den Sinn kommen konnten, dass ein wahrhaft Unerschrockener sich nicht selbst unablässig vorsagt: »Du darfst nicht zittern, du darfst nicht zagen, du must muthig sein!« — Wo wäre die Nöthigung zu solchen Reden, wenn Pedrillo nicht wirklich empfände, was er sich verhehlen will? Unzelmann begriff, dass Mozart keine heroische, sondern eine komische Arie hatte machen wollen und gemacht hatte. Vermittelst seiner Mimik und Gesten wusste der genannte Schauspieler das falsche Pathos, die Furcht vor dem gefahrvollen Unternehmen (eine Entführung aus dem Serail, in der Türkei, wo das Hängen oder Köpfen bei der Entdeckung sicher in Aussicht stand) überall durchblicken zu lassen. Man sah gleichsam zwei Personen, wovon die eine, innere, immer Muth einredete, die andere, äussere, immer verzagte.

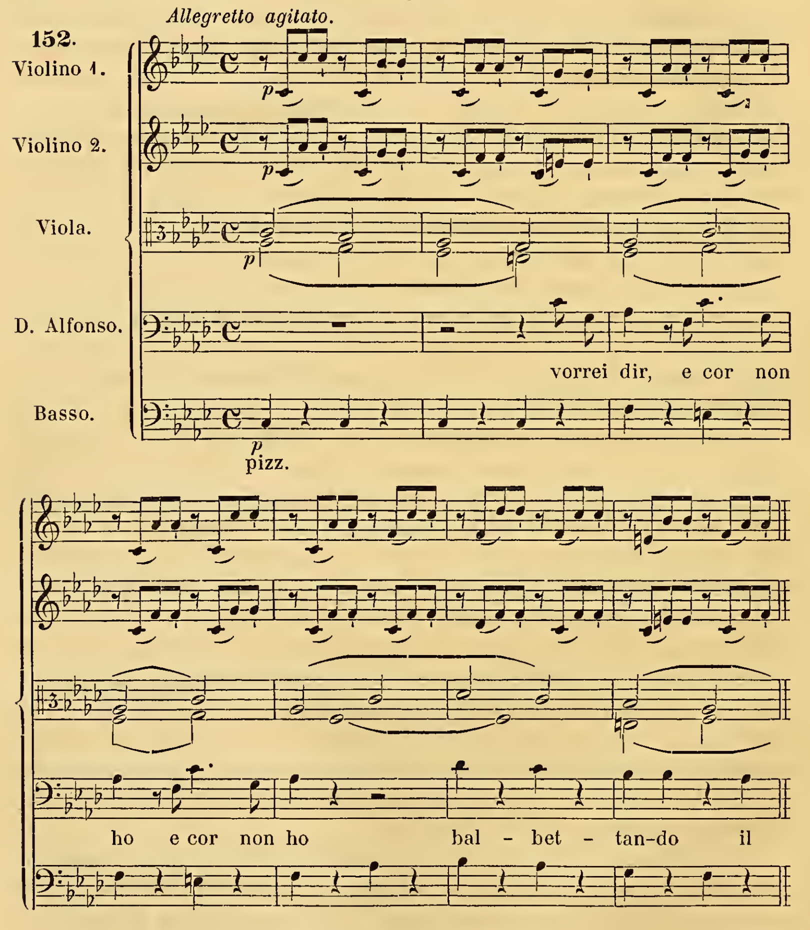
Es gibt aber Stücke, wo nicht allein die Deklamation, sondern auch das Orchester durchgängig heucheln. Davon findet man die meisten in Mozart's »Così fan tutte«, Arien sowohl als Ensembles. Gleich die Ariette Don Alfonso's im ersten Akt (Nr. 5) liefert einen Beleg dazu.

Dem Plan der Wette gemäss, die der Edukationsrath mit beiden

Offizieren eingegangen, erscheint er bei den Damen mit dem Vorgeben, eine Trauerbotschaft bringen zu müssen, die er aber vor schmerzlichem Mitgefühl gar nicht auszusprechen vermöge.

Das Ganze ist eine Lüge, die Trauer, welche der Schalk in Worten vorbringt, ist Verstellung, in seinem Gemüth ist nichts von Mitleid und Schmerz.

Nun sehe man aber den Anfang des Stücks, das durchaus in demselben Tone fort und zu Ende geht.



Wo wäre hier die Verstellung zu erkennen? Hörten wir diese Arie im Konzertsaale, ohne Kenntniss von der Handlung zu haben, so würden wir sie für den Ausdruck einer wahren mitleidsvollen

Trauer halten und empfinden, es würde uns nicht die entfernteste Ahnung kommen, dass dahinter der Scherz eines Schalks stäke, kurz, wir würden ein wirklich rührendes Stück hören. Rührung ist aber gar nicht Zweck dieser Scene.

Haben wir hiermit eine Opernpièce, in welcher uns weder das Wort, noch der Gesang, noch das Orchester die Verstellung richtig schildern, alles zusammen vielmehr wie wahre Empfindung klingt, so gibt es andererseits auch viele Stücke, in welchen Stellen erkennbarer Heuchelei mit unerkennbaren abwechseln. Heinrich Dorn rechnet in seinem Buche »Ergebnisse aus Erlebnissen« auch Susannens »Gartenarie« (Figaro) unter diese Gattung.

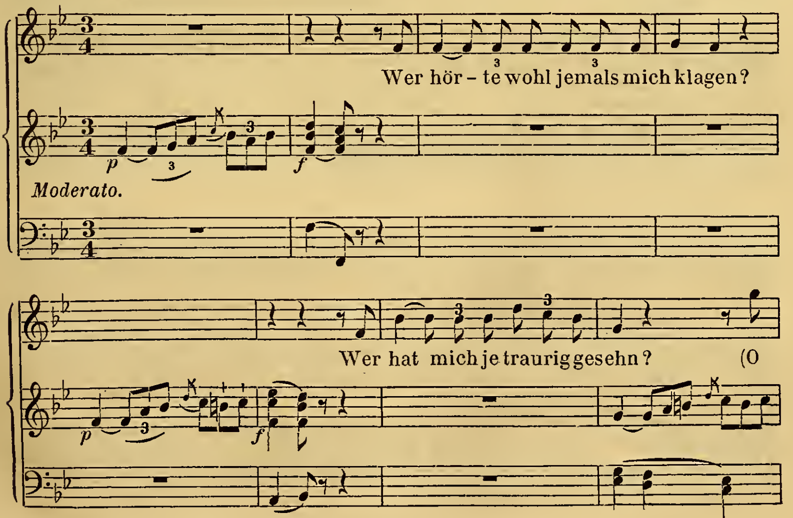
Ein weiteres Beispiel dazu liefert Emmelinens Arie in der Schweizerfamilie (No. 7):

Wer hörte wohl jemals mich klagen?
Wer hat mich je traurig gesehn?
für sich: (O Himmel, ich kann's nicht ertragen,
Wie hier es im Herzen mich drückt!)

(Zu ihrem Vater gewendet.)
Ich hüpfe und singe,
Ich tanze und springe,
Und immer umgaukeln
Mich Freude und Lust.

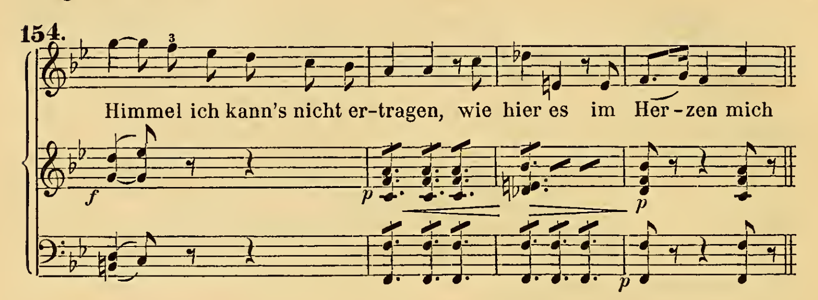
Den Worten der ersten zwei Verse wiedersprechen sowohl Gesang als Orchester.

153. Emmeline.

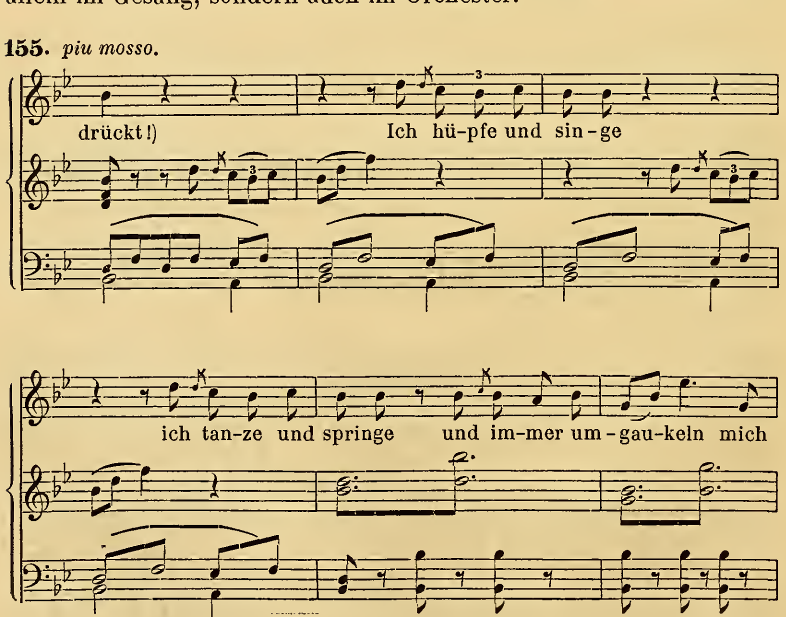


Der erste Takt macht einen Anlauf zur Heiterkeit; aber schon der heftige Accent des zutretenden Streichquartetts im zweiten Takte zeigt das Gewaltsame dieser versuchten Täuschung. Die vollständige Lüge aber verräth treffend der Gesang. Diese monotone Melodie, durch welche Emmeline beweisen will, dass sie niemals geklagt habe, nie traurig gewesen sei, ist traurige Klage.

Ihren wahre Gemüthszustand drückt sie darauf in der Aeusserung bei Seite aus:



Das »ich hüpfe und singe«, das nun folgt, ist Verstellung nicht allein im Gesang, sondern auch im Orchester.





und in diesen abwechselnd verschiedenen Schilderungsweisen ist die ganze Arie gebildet.

Kehren wir nun zu der Verstellungsarie Don Juan's in der Maske Leporello's zurück. Die Stellen, welche ich früher daraus vorgeführt, schienen mir keinen Spass, sondern die boshafte Stimmung Don Juan's zu schildern; die Singstimme heuchelte, aber das Orchester sprach Wahrheit.

Dann aber führte ich eine Stelle vor (Beisp. 144), welche zu dieser Schilderungsweise nicht passt. Diese, so wie die darauf folgende zu den Worten: »In testa egli hà un capello, con candidi pennacchini«.

156.





so wie die weiterhin wiederholten ähnlichen musikalischen Gedanken, verrathen allerdings weder im Gesang noch in dem begleitenden Orchester die wahre Seelenstimmung Don Juan's, wie sie in Wahrheit sein muss, lassen sich allenfalls wie Spass ansehen, wie Schein zutraulichen Scherzes gegen die Bauern. — und gehören mithin unter die Art von Schilderungsweise, wo Gesang und Orchester gemeinsam lügen, und folglich wie Wahrheit klingen.

Ueberblicken wir noch einmal die verschiedenen Arten, wie die Heuchelei, Verstellung etc. bis jetzt von den Komponisten musikalisch geschildert worden sind.

Ein Beispiel unbewusster Selbsttäuschung sahen wir an Osmin's Lied.

Die bewusste Selbsttäuschung (Verstellung gegen sich selbst) zeigte Pedrillo's Arie.

Verstellung gegen andere fanden wir in Don Juan's, Alfonso's und Emmelinens Gesängen.

Von allen diesen musikalischen Behandlungsweisen ist nur die des Osminliedes durchaus richtig, die der Arie des Edukationsraths dagegen durchaus falsch, wenn der Grundsatz seine Geltung behält, dass die handelnden Personen auf der Bühne, niemals aber die zuschauenden vor der Bühne getäuscht werden dürfen.

Die anderen besprochenen Arien, Emmelinens, Don Juan's und Pedrillo's, sind gemischter Art, d. h. sie malen die Verstellung theils richtig, theils falsch.

Was folgt aber hieraus. Es folgt daraus, dass die betreffenden Komponisten, Mozart nicht ausgenommen, bei der dramatischen Schilderung der Lüge, Heuchelei, Verstellung, Selbsttäuschung, kurz aller Zustände, wo Rede und äusseres Gebahren das innere wahre Denken und Empfinden verhüllen sollen, nicht mit absoluter Konsequenz verfuhren.

In diesen Arten von dramatischen Scenen also ist dem musikalischen Seelenmaler noch ein Fortschritt vorbehalten und geboten, der darin besteht, dass er die Doppelnatur solcher Situationen deutlich auffasst, die äussere, vorgebliche von der inneren, wirklichen genau unterscheidet und beide gleich erkenn- und erfühlbar konsequent durchführt.

Aber nun — gibt es in der ganzen Opernliteratur noch kein Beispiel, das diese Forderung ganz rein, durchaus unverkennbar erfüllte, mithin als sicherstes Muster zu studiren wäre?

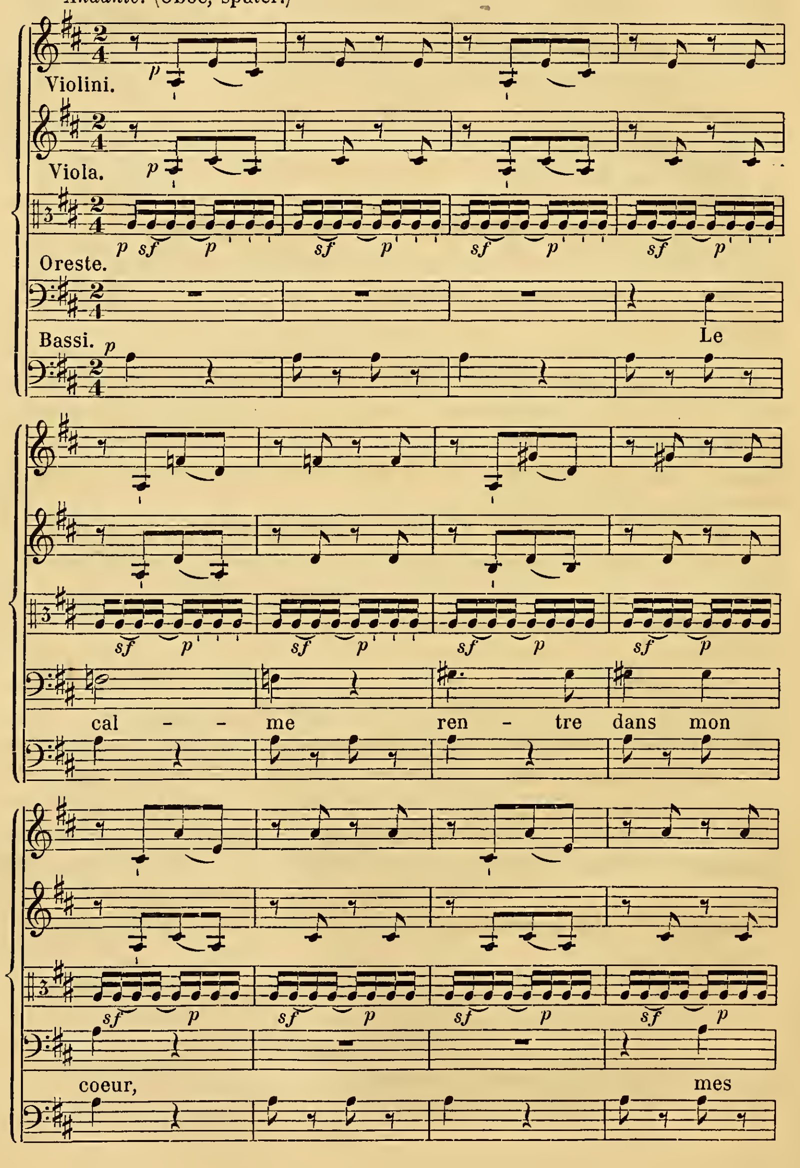
Es gibt ein solches, und zwar von einem Komponisten, der alles erst durch den Verstand gehen, sich alles erst von diesem zum klarsten Bewusstsein bringen liess, sich von jeder Aufgabe vorher ein bestimmtes, sicheres Bild machte, die Darstellungsmittel dazu auf's schärfste berechnete, und niemals auch nur den kleinsten Zug dem blossen glücklichen Augenblick der Begeisterung, oder, wie man auch sagt!, dem genialen Instinkt allein zu finden überliess — Gluck! »Iphigenie auf Tauris« zeigt es uns — Pylades ist von Orestes getrennt worden. Darüber geräth letzterer in Verzweiflung. Die Gewissensbisse über die Ermordung seiner Mutter fallen ihn von neuem an. Nachdem er wieder zu sich gekommen, äussert er:

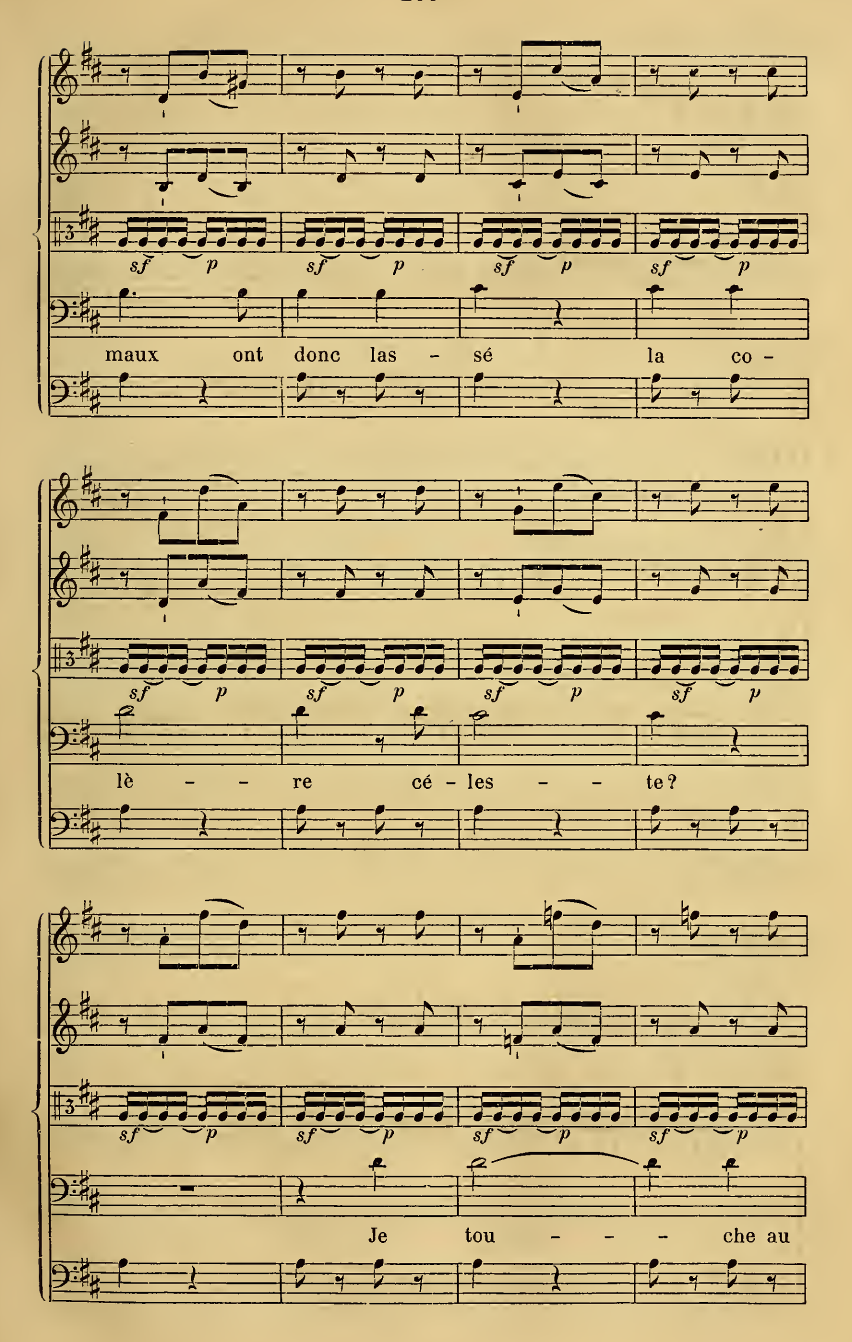
Le calme rentre dans mon coeur,
Mes maux ont donc lassé la colère céleste?
Je touche au terme du malheur?
Vous laissez respirer le parricide Oreste?
Dieux justes! Ciel vengeur!
Oui, le calme rentre dans mon coeur!

Diese Worte athmen Ruhe, Frieden. Sind sie wirklich in Orest's Seele zurückgekehrt?

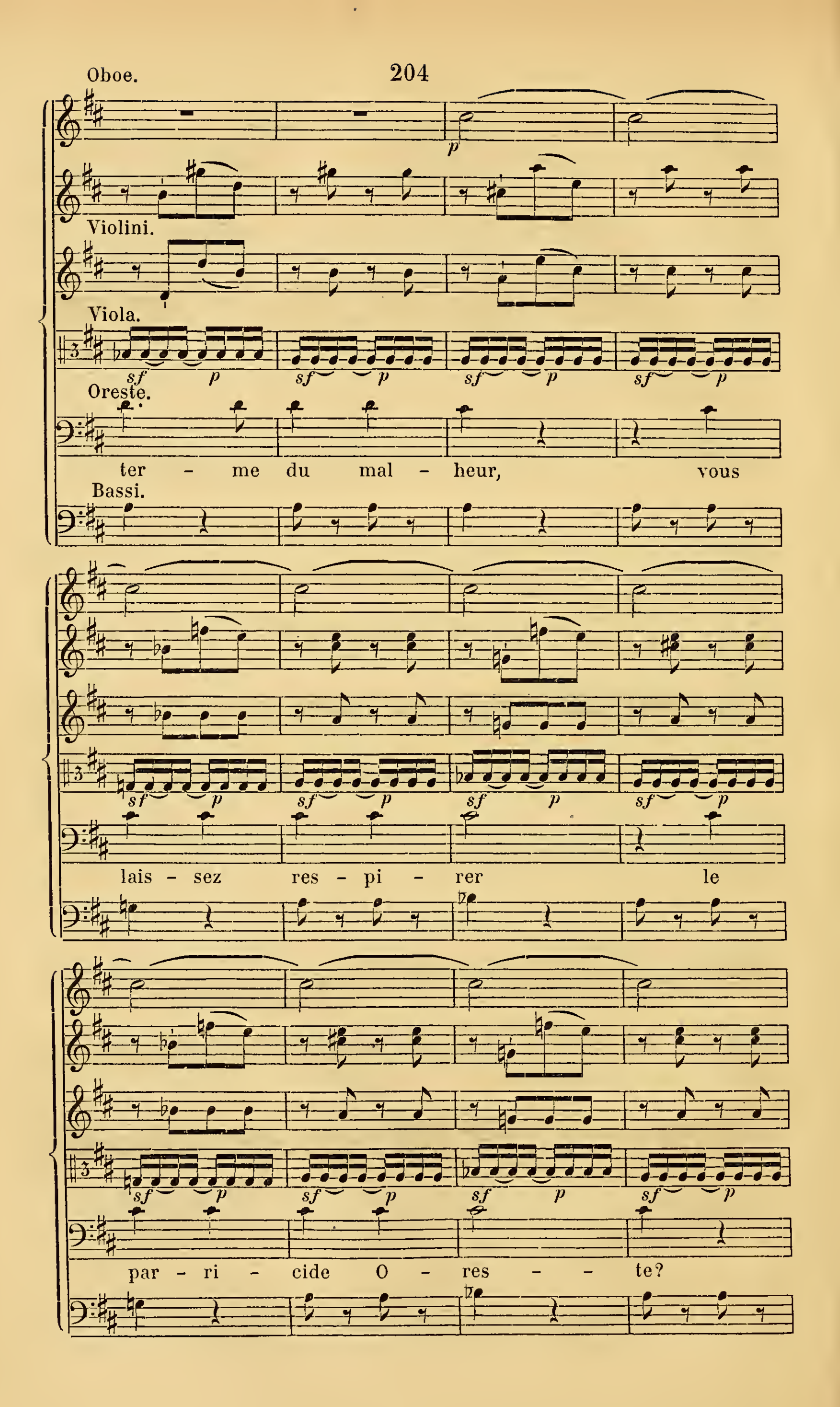
Fragen wir die Musik!

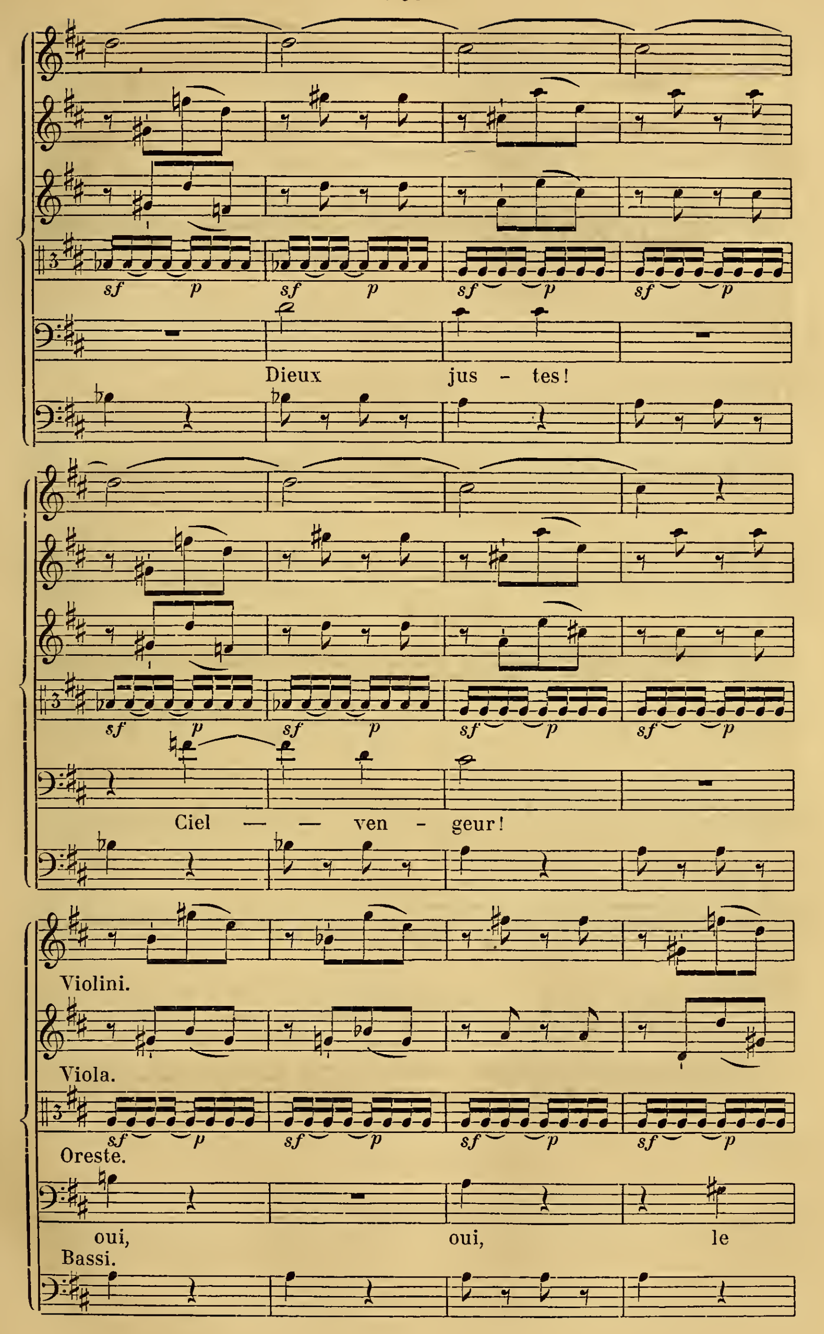
157. Gluck. Iphigénie en Tauride.
Andante. (Oboe, später.)



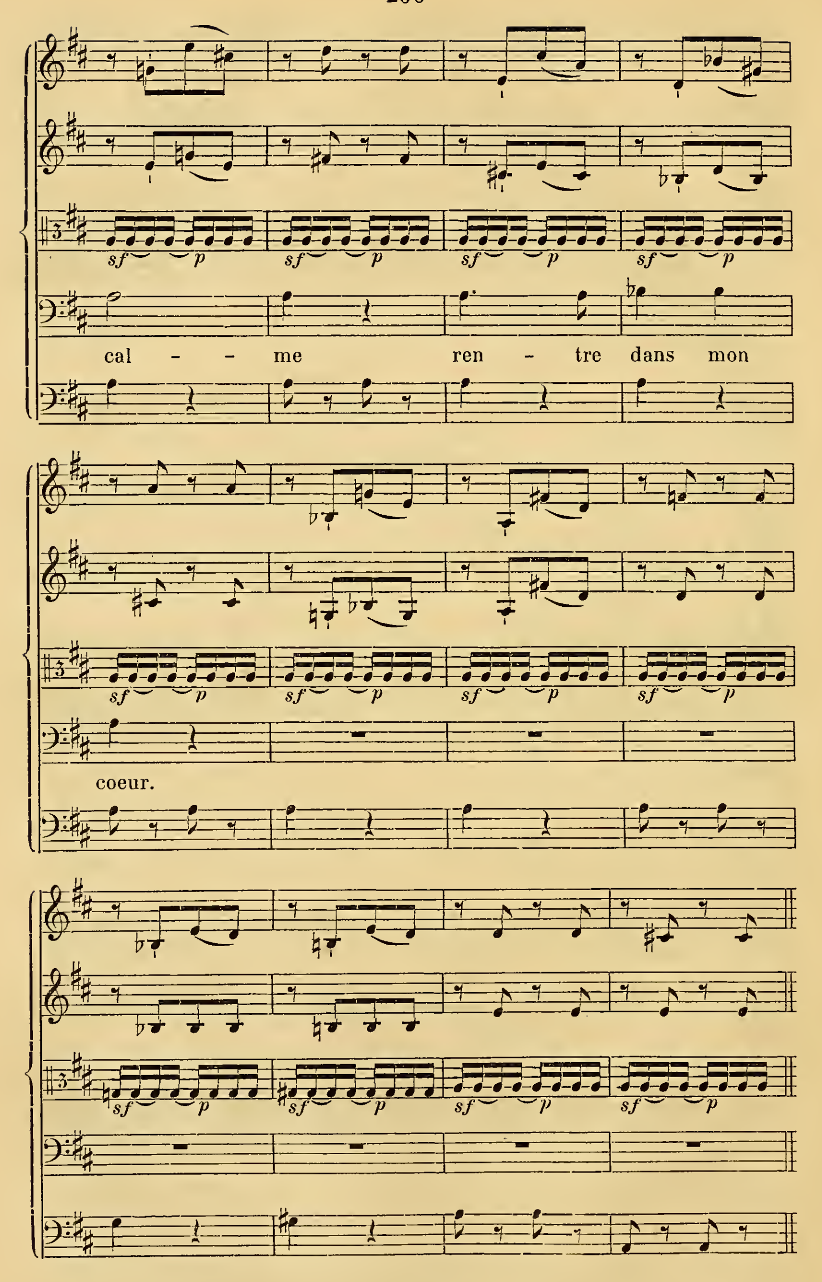


maux ont donc las - sé la co -
lè - - re cé - les - - te?
Je tou - - - che au


Oboe.
Violini.
Viola.
Oreste.
ter - me du mal - heur, vous
Bassi.
lais - sez res - pi - rer le
par - ri - cide O - res - - te?



sf
p
Dieux
jus - tes!
Ciel — — ven - geur!
Violini.
Viola.
Oreste.
oui,
oui,
le
Bassi.


sf
p
cal - - me ren - tre dans mon
coeur.

»Die Ruhe kehrt in mein Herz zurück!« sagt Orestes. Sein Gesang scheint das zu bestätigen, denn er ist, blos rhythmisch betrachtet, durchgängig ruhig.

Wie es aber mit dieser Ruhe beschaffen ist, fangen wir schon an zu merken, wenn wir die tonische Führung der Stimme beachten. Sie steigt von Stufe zu Stufe aus der mittleren, ruhigen Region höher und höher bis in ihre höchste, sinkt zwar am Ende etwas, aber keineswegs bis zu ihrem ersten Ausgangspunkte. So deklamirt ein wirklich beruhigtes Gemüth die Worte nicht: dieses würde mit der Stimme nicht steigernd aufwärts gehen, sondern im Gegentheil immer mehr damit herabsinken.

Nun aber höre man, was Tonart, Harmonie und Modulation zu Orestes' Gesang sagen! Dmoll vorherrschend, ist wenigstens keine frohe Ruhe, sondern eine traurige, abgespannte. Der übermässige Sekundenschritt f—gis aufwärts gleich im Anfang gibt das auch deutlich genug zu erkennen. Und dasselbe auch thun die immer wiederkehrenden Dissonanzen, die verminderten Septimenakkorde, noch herber gemacht durch den meist dazu liegen bleibenden Bass (Orgelpunkt).

Nehmen wir diese Elemente, tonisches Steigen und Akkordunterlage dazu, so fühlen wir schon hierbei, dass der Gesang keine wahre Ruhe ausdrückt, sondern als schmerzliche Klage aus dem Gemüth hervorklingt.

Nun aber die Begleitung des Orchesters! Dieses fortgesetzte konvulsivische Zucken der Violinen, verstärkt durch die Accente der Bässe, dazu das immerwährende krampfhafte Zittern und dumpfe Gemurmel der Violen! —

Endlich seufzt auch die Oboe mit ihrem ausgehaltenen Klageton noch auf, um das unendliche Weh des Herzens zu verrathen.

Hier also sehen wir Worte und Töne im unverkennbaren Gegensatz zu einander. Jene reden von Ruhe, diese verrathen die Unruhe des Herzens. Als Jemand diesen Widerspruch zwischen Text und Musik tadelte, rief Gluck: »Orestes lügt! — er hat seine Mutter ermordet.« Als ein neueres, des Studiums werthes Muster für den musikalischen Ausdruck von Falschheit und Verstellung nennen wir die Partie des »Mime« im »Siegfried« von R. Wagner.

Siebentes Kapitel.

Das Duett.

Das Duett ist das Seiten- und Ersatzstück der Arie für diejenigen Situationen, in welchen zwei Personen zum Ausdruck ihrer Empfindungen gedrängt werden.

In der Regel sind in solchen Fällen auch nur zwei Personen auf der Bühne anwesend. Wenn Ausnahmen vorkommen, so bleiben die andern Anwesenden nicht blosse Zuhörer; sie nehmen in dieser oder jener Weise Theil an der Verhandlung der beiden Duettfiguren und äussern kurz und bescheiden ihre Gedanken und Gefühle.

Es würde uns sonderbar vorkommen, wenn z. B. die herbeigeeilten Nachbarinnen das ganze Zankduett im Maurer und Schlosser als stumme Personen anhörten; daher ist es mit Chor durchflochten.

Das Duett darf keine Wiederholung des vorangegangenen Dialogs oder Recitativs sein, d. h. es darf das in letzterem schon Abgehandelte nicht noch einmal, mit anderen Worten etwa nur vorbringen, sondern soll, als Folge des Dialogs, den Höhepunkt einer dadurch herbeigeführten neuen Gemüthssituation zeigen. Dies will jedoch nicht sagen, dass der Dialog jedesmal die schwächere, das Duett (überhaupt jedes darauf folgende Gesangstück) die stärkere Leidenschaft zum Inhalt haben müsse. Jener kann z. B. einen heftigen Streit, dieses die Versöhnung schildern.

Suchen wir die specielleren Gesetze dieser Art von Opernstücken gleich an guten Beispielen zu erkennen.

Wir nehmen als nächstes das Duett zwischen Donna Anna und Don Ottavio im ersten Akt des Don Juan vor, welches Oulibicheff das Duett aller Duette nennt.

Das vorhergehende Recitativ (s. Beisp. 41) bricht aus, als Donna Anna, mit Ottavio zurückkehrend, ihren Vater durch den Unbekannten getödtet findet. Der furchtbar schmerzensvolle Anblick erpresst ihr schreckliches Aufschreien, dann die rührendsten Klagen, bis sie ohnmächtig zusammensinkt. D. Ottavio, nicht der alberne, schwächlich girrende Liebhaber, sondern ein Mann im vollen Sinne des Worts, ist natürlich ebenfalls auf's schmerzlichste erschüttert, kann aber im Augenblick nichts Anderes thun, als sich mit dem gefährlichen Zustande der Geliebten beschäftigen, vor allem den traurigen Gegenstand aus D. Anna's Augen entfernen. Mit ihrem Erwachen beginnt nun das Duett.

D. Anna.

Erste Strophe. Fuggi, crudele, fuggi.
Lascia che mora anch'io
Ora, ch'è morto, o Dio,
Chi a me la vita diè.

D. Ottavio sucht sie durch sein liebevolles Zureden zur Besinnung zu bringen.

D. Ottavio.

Zweite Strophe. Senti, cor mio, deh senti,
Guardami un solo istante,
Ti parla il caro amante,
Che vive sol per te.

Nun kehrt der Unglücklichen das Bewusstsein zurück. Sie erkennt den Geliebten, bittet ihn um Verzeihung, denkt aber nun auch wieder an ihren Vater.

D. Anna.

Dritte Strophe. Tu sei . . . perdon . . . mio bene,
L'affanno mio, le pene —
Ah, il patre mio, dòv' è?

Ottavio bittet sie, die bittere Erinnerung zu beschwichtigen, sich auf ihn zu stützen.

D. Ottavio.

Vierte Strophe. Il padre? Lascia, o cara,
La rimembranza amara,
Hai sposo e padre in me.

Jetzt, ganz zum Gefühl ihres schrecklichen Schicksals gekommen und an den Mörder denkend, wird ihre Seele von der Begierde nach Rache mächtig ergriffen.

D. Anna.

Fünfte Strophe. Ah! vendicar, se il puoi,
Giura quel sangue ognor!

Männlich und feierlich leistet Ottavio den Schwur, den er sicherlich erfüllen wird, wenn der Mörder zu entdecken ist.

D. Ottavio.

Sechste Strophe. Lo giuro agli occhi tuoi,
Lo giuro al nostro amor.

Diesen Schwur hätte der wahre Ottavio nicht mit solchen abgeschmackten Worten ausgedrückt. Denn in diesem Augenblick spricht man einer D. Anna nicht von ihren Augen und von ihrer Liebe: »Bei dem Blute deines Vaters schwöre ich!« das wäre seinem Charakter und

der Situation angemessener gewesen. Der Komponist muss manche Albernheit vom Dichter mit in Kauf nehmen; aber Mozart's Genie lässt sich durch falsche Worte nicht verführen, er blickt in die Tiefe des Gemüths und berichtigt durch seine Musik den falschen Zug des Poeten.

Nach dem geleisteten Schwur treffen Beide in demselben Gefühl der furchtbaren Situation und des gefassten schrecklichen Vorsatzes zusammen.

D. Anna. D. Ottavio.

Siebente Strophe. Chè giuramento, o Dei,
Chè barbaro momento!
Tra cento affeti e cento
Vammi ondeggiando il cor.

Mit 22 Versen, in sieben Gruppen die Hauptzüge abgetheilt, hat der Dichter, die bemerkte geringe Ausnahme abgerechnet, das Trauerbild dieser Situation kurz und wahr hinskizzirt.

Die Erklärung der Form, in Hinsicht auf Perioden- und Gruppenbau, modulatorische Führung und sonstige äussere Darstellungsmittel, darf nach den früheren Betrachtungen über die Arie hier übergangen werden. Dagegen will ich das wunderbare Spiel der musikalisch bis ins feinste Detail ausgemalten Gefühlsregungen wenigstens an einer Gruppe anschaulich zu machen suchen.

Ich wähle dazu die dritte und vierte Textstrophe.

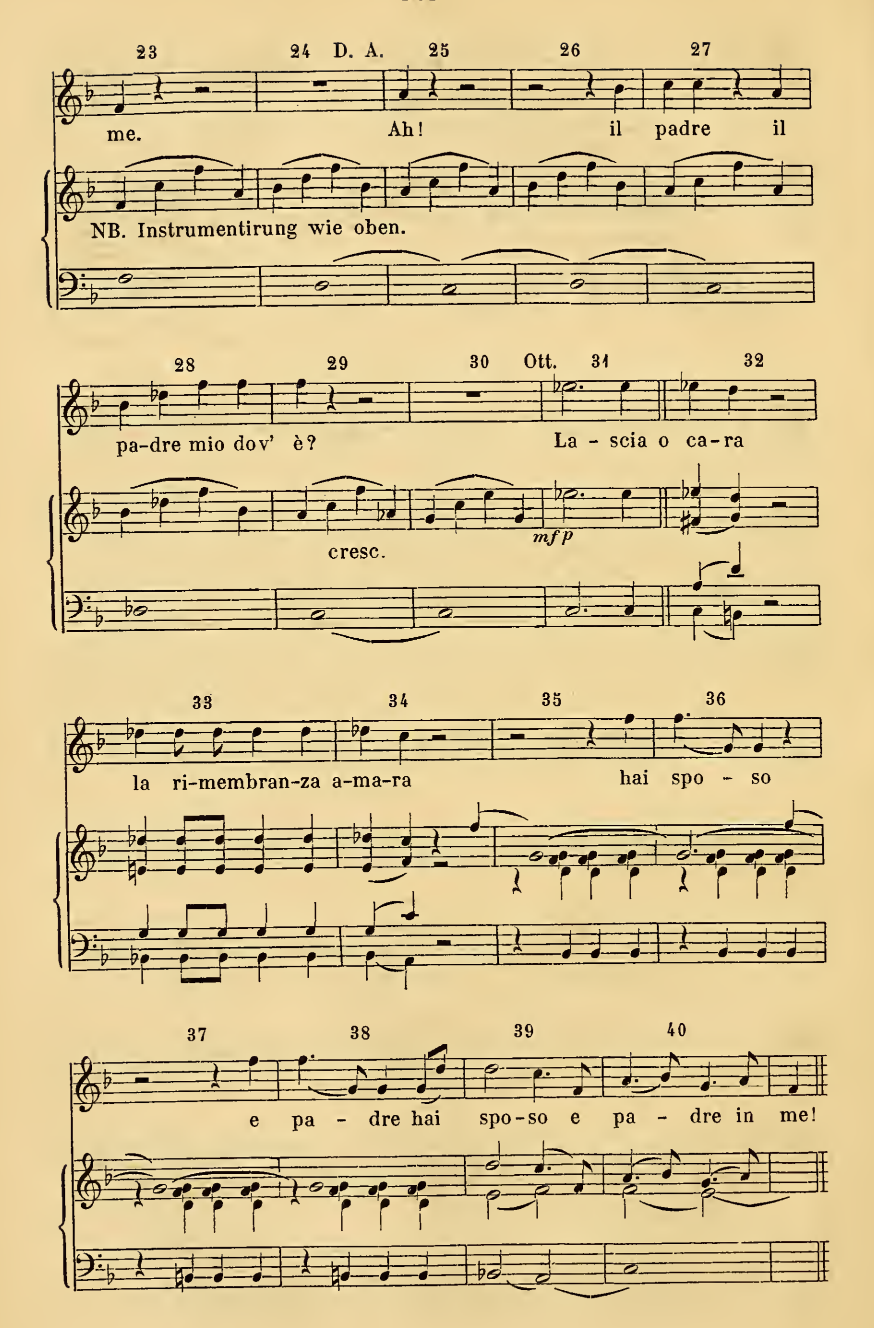
D. Anna.	D. Ottavio.
1. Tu sei, perdon, mio bene,	1. Il padre — lascia, o cara.
2. L'affanno mio, le pene —	2. La rimembranza amara,
3. Ah, il padre mio, dov'è!	3. Hai sposo e padre in me.

Hier die Musik dazu.





fan - no mi - o, le pe-ne — Ah il
10 11 Ott. 12 Flauti 13 14
pa-dre mio dov' è? il padre
cresc.
la - scia o ca-ra la ri-membran-za a-ma-ra
Ob.
mfp
Fag.
hai spo - so e pa - dre in


23
24 D. A.
25
26
27
me.
Ah!
il padre il
NB. Instrumentirung wie oben.
28
29
30 Ott.
31
32
pa-dre mio dov' è?
La - scia o ca-ra
cresc.
mfp
33
34
35
36
la ri-membran-za a-ma-ra
hai spo - so
37
38
39
40
e pa - dre hai spo-so e pa - dre in me!

Aus den zwei ersten Versen D. Anna's ist eine Periode von sechs Takten gebildet. »Tu sei — pardon« (Takt 1—3) spricht die Arme matt, abgebrochen aus; eben so das »l'affanno mio, le pene« (Takt 5, 6, 7). Wie kommt aber in diese erschöpften Klagelaute der plötzlich hervorbrechende heftige Accent im vierten Takte, und gerade auf das sanfte Liebeswort »mio bene«? Ist das eine zärtliche Regung für den Geliebten? Dafür wird sie Niemand halten! Was drückt dann dieser heftige Accent Anderes aus? Die Beantwortung dieser Frage ist von grösserer Wichtigkeit, als man glauben möchte, indem die richtige Auslegung jener kurzen Stelle nicht allein einen tief psychologischen Zug enthüllen wird, sondern auch auf die erste Periode des Duetts, und dadurch gar auf das ganze Verhältniss zwischen D. Anna und Ottavio, ein neues Licht werfen mag.

Die Erklärung und Begründung dieser Andeutungen verlangt aber eine ausführliche Erörterung. Ich lasse vorerst jenen Takt bei Seite, und nehme den Anfang des Duetts zur Betrachtung vor.

Donna Anna lag in Ohnmacht. D. Ottavio's Zureden »anima mia, — consolati — fa core!« bringen sie wieder zu sich. Nun bricht sie aus:







»Fuggi crudele«! Wie käme sie zu einer so harten, heftigen, Entrüstung, Abscheu ausdrückenden Aeusserung, wenn sie bei klaren Sinnen wäre, im ersten Augenblick, da sie den Geliebten wieder erkennt, der sich im vorhergehenden Recitativ so treu um sie bemühte, der sie unablässig mit den zärtlichsten Trostesworten zu beruhigen, von den schmerzlichen Gedanken an ihren ermordeten Vater abzubringen suchte? Ja — eben darum! Gerade dieses Benehmen Ottavio's, in dieser schrecklichen Stunde, erklärt den leidenschaftlichen Ausbruch D. Anna's. Wer hat nicht die Erfahrung gemacht, dass tröstlicher Zuspruch beim Verlust einer geliebten Person den Schmerz verstärkt, anstatt ihn zu lindern? Wird aber einem Unglücklichen von der Nothwendigkeit und Pflicht vorgeredet, sich zu trösten, zu fassen, gar in dem Augenblick, wo das Schreckliche ihn eben erst betroffen, wo die Verzweiflung in vollster Stärke seine Seele noch durchwühlt, so erscheint ein solches Verlangen fast wie Hohn, wie Entheiligung des gerechten Schmerzes, und kann gegen den kalten Zuredner eher Zorn erwecken, als Dankbarkeit. In diesem Fall aber befindet sich D. Anna im gegenwärtigen Moment. Eben noch lag der blutige Leichnam des Vaters vor ihren Augen; die ersten Worte nun, die sie, aus der Ohnmacht erwachend, von dem Verlobten zu vernehmen hat, sind: »anima mia! — consolati! — fa core!« Ist es ein Wunder, wenn solche allgewöhnliche Phrasen das Gefühl der unglücklichen Tochter verletzen, sie erbittern, und selbst gegen den Geliebten ungerecht machen? In der ersten Zornesaufwallung ruft sie ihm zu: »Geh' mir aus den Augen, Grausamer, der nur kalten Trost für mich hat, jetzt, wo der Tod mir das Liebste auf Erden geraubt hat!« Das ist der Sinn und die Empfindung der obigen Worte. Aber das Liebste? So wäre ihr der Vater lieber als der Verlobte? In diesem Augenblicke ganz gewiss, denn sie spricht es ja deutlich genug aus: »Da Er, der mir das Leben gab, dahin ist, lass auch mich sterben«; denn das sagt der italienische Text, »lascia che mora anchio«

und nicht »tödte auch mich!« Eine solche Stimmung aber ist stark empfindenden Seelen ganz natürlich. Der Lebende verliert gegen den Todten. Alles Gefühl, alle Liebe koncentrirt sich auf diesen. Der Schmerz um ihn absorbirt jede andere Empfindung, jede andere Neigung, die sonst im Herzen gelebt haben mag. Donna Anna sieht nichts, als den geliebten, schmählich gemordeten Vater, denkt nichts als den trostlosen Gedanken: ewig verloren! fühlt nichts als das ungeheure Leid, das diese Vorstellung in dem Gemüth mit erschütternder Gewalt hervorgerufen hat. Es wird wenig Menschen geben, die sich nicht einmal in übler Laune ein unwirsches, abstossendes Betragen gegen das freundliche Entgegenkommen selbst geliebter Personen vorzuwerfen gehabt hätten. Heftiger Schmerz macht eben ungerecht, das ist eine alte Erfahrung.

Unberührt von dem herben Abweis, den er ihrem ungeheuren Schmerze verzeiht, bleibt Ottavio gleich liebevoll, redet er ihr gleich zärtlich zu:

Senti, cor mio, deh senti,
guarda mi un solo istante,
ti parla il caro amante,
che vive sol per te.

Dies meint Ottavio nicht in dem Sinne, als halte er sie für geistesabwesend, er führt ihr nur auf die zarteste, schonendste Weise zu Gemüthe, dass sie so nicht zu dem Geliebten reden, dass sie ihm nur einen Blick schenken solle, um sich all der Liebe und Treue zu erinnern, die er ihr stets gewidmet habe und ewig widmen werde.

Diese nachsichtig liebevolle Sprache des edlen Mannes rührt D. Anna, und bringt sie zur Einsicht ihres Unrechts. Sie will sich fassen, ihren Schmerz bezwingen, ihre Heftigkeit gut machen: »tu sei« beginnt sie, nicht, als habe sie seine *Person* wirklich verkannt, sondern um zu sagen »wie konnt' ich dich so kränken? perdon«! ich weiss ja, du bist es, der edelste, treueste Freund! Und nun will sie recht zärtlich sein — »mio bene!« Aber ach, es ist ihr nicht um's Herz; sie fühlt in diesem Augenblicke nichts von Zärtlichkeit für Ottavio, und gerade bei diesem Ausdruck tritt der Gedanke an den unglücklichen Vater wieder in ihre Seele, aus dem beabsichtigten zärtlichen wird unwillkürlich ein heftiger Schmerzensaccent; es gibt ihr »einen plötzlichen Stich in's Herz!« und klagend entschuldigend fährt sie fort: »l'affanno, le pene! —«, worauf sich ihre Seele gleich wieder auf den Vater richtet.

Diese Auffassung beider Stellen scheint mir aber eine neue Bestätigung zu finden, wenn wir das Verhältniss D. Anna's und Ottavio's, der Erstern ganzes Verhalten gegen Letztern genauer in's Auge fassen.

Wie sie in dem Duett die zärtlichsten Versicherungen Ottavio's überhört, unbeachtet an sich vorüber gleiten lässt, nur mit ihrem Schmerz und ihrer Rache beschäftigt ist, so das ganze Stück hindurch. Nicht mit dem Liebenden verhandelt sie, überall scheint sie Ottavio's Begleitung nur als Rächer zu dulden. E. T. A. Hoffmann's bekannte Annahme, dass D. Juan's Ueberfall gelungen sei, und eine glühende Liebe für den glücklichen Verbrecher in D. Anna entzündet habe, ist von Oulibicheff und O. Jahn mit Recht als unbegründet in Text und Musik zurückgewiesen worden.

Aber eine andere Erklärung liegt einfach in der Annahme einer Verbindung aus Convenienz, wie sie ja, in höheren Ständen namentlich, nicht eben selten beschlossen und geschlossen wird. D. Anna weiss den Vorzug, den ihr der gewiss Vielbegehrte vor Allen ertheilt, sicher zu schätzen, die Leidenschaft der Liebe jedoch vermochte er ihr nicht einzuflössen. Wäre ihr Herz von jener Gluth erfüllt, die den Augenblick der Vereinigung mit dem Heissgeliebten in süsser Ungeduld herbeisehnt, wie könnte sie die selige Stunde in ungewisse Ferne hinausschieben! Wie könnte sie dem unausgesetzten, leidenschaftlichen Drängen des Erwählten fort und fort widerstehen, wenn ihr Herz von gleichem Verlangen getrieben würde! Man betrachte ihr ganzes Thun und Reden von dieser Seite, und der natürliche Schlüssel ihres Verhältnisses zu dem Verlobten ist gefunden.

Wir wurden auf diese langen Erörterungen durch die Frage nach der Bedeutung eines Taktes (des vierten in Beisp. 158) geführt.

Betrachten wir nun die folgende Periode, Takt 7—14. Wenn aus den zwei ersten Versen Donna Anna's nur eine Periode von sechs Takten entstand, ist der letzte Vers allein zu einer achttaktigen ausgedehnt. Doch sind dazu noch die zwei Anfangsworte aus Ottavio's nächster Rede herübergezogen.

D. A. Ah — il padre mio dov'è?
D. Ott. Il padre — — — —

Warum hat das Mozart gethan?

Nach den beiden ersten Versen Anna's, die ihre Heftigkeit gegen Ottavio entschuldigen sollen, kehren ihre Gedanken gleich zu dem Vater zurück; sie wendet die Blicke suchend hin und her (Anfang der Periode), und als sie ihn nicht sieht, thut sie die klagende Frage! In seiner Verlegenheit weiss Ottavio nicht gleich, was er darauf erwidern soll, und suchend danach äussert er blos: »Il padre!« — Diese Regung gehört durch ihre Aehnlichkeit mit der letzten D. Anna's auch noch in dieselbe Periode. Eine ganz andere beginnt mit den Worten: —

Lascia, o cara,
la rimembranza amara!

Er fasst sich zu einer beseitigenden Erwiderung; sie soll die traurige Erinnerung verbannen, — aber schmerzlich bewegt klingt die Melodie mit ihren dissonirenden Akkorden. Nun aber sucht sein liebendes Herz die trostreichste Vorstellung nach seiner Meinung in ihr zu wecken:

hai sposo e padre in me.

Das ist wieder eine ganz andere Wendung innigster Liebe, welche die Orchestermelodie (Oboe und Fagott) beginnt und Ottavio fortsetzt.

Für diese Tröstung aber hat D. Anna kein Ohr! Um ihren Vater, nur um ihren Vater ist es ihr zu thun, alles Andere ist für sie nicht in der Welt, und so kehrt die vorige Frage zurück, mit ihr dieselbe Empfindung und mit derselben Empfindung naturgemäss dieselbe Musik.

Zwei kleine Veränderungen zeigen sich jedoch in dieser wiederholten Periode.

In Betreff der ersten Veränderung bemerkt Jahn sehr treffend: »Welche einfache aber ergreifende Steigerung ist es, dass ihre Worte das erste Mal ganz einfach und auf dem Durakkord, das zweite Mal aber erst in einzelnen, abgebrochenen Worten und dann auf dem Mollakkord wiederholt werden«.

Die zweite Aenderung enthält einen eben so tiefen und feinen Zug. Bei der Wiederholung dieser Periode nämlich bleibt das »il padre« Ottavio's weg (Takt 29—30).

Was ist der Grund? — Ein sehr natürlicher.

In der ersten Periode setzte ihn die Frage in ängstliche Verlegenheit, und er wiederholte D. Anna's fragendes »il padre mio, dov'è« mit »il padre«, weil er noch nicht recht wusste, was er ihr eigentlich erwidern sollte, er wollte Zeit zum Ueberlegen gewinnen.

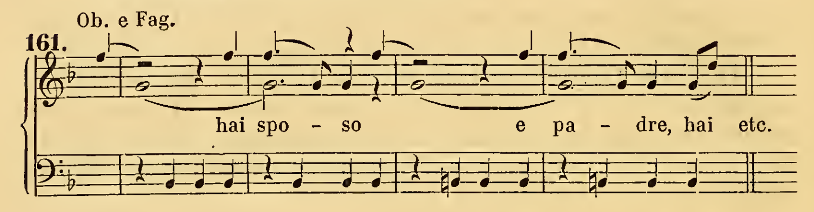
Als aber D. Anna in ihrer wiederholten Periode die Frage erneuert, kann Ottavio nicht mehr verlegen sein, denn er hat die Antwort schon einmal gegeben, und wie sie dieselbe Frage wiederholt, wiederholt er nun seine Antwort, wozu das »il padre?« nicht gehört, sondern die erst mit »lascia« etc. anhebt.

Auch in D. Ottavio's wiederholter Periode erscheint eine kleine aber bedeutende Veränderung, mit dem Verse »hai sposo e padre in me«.

Das erste Mal ist die Stelle so gefasst:



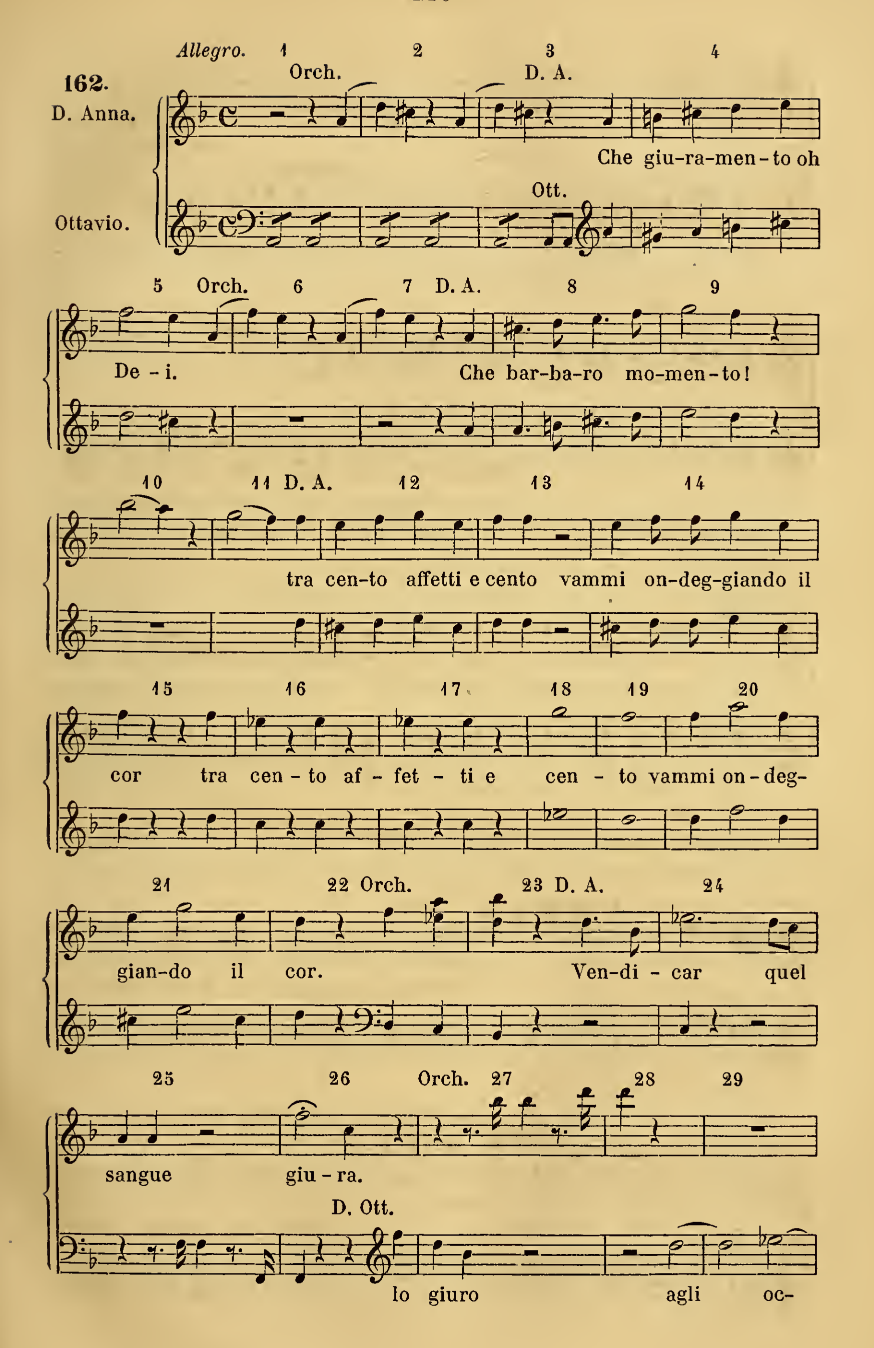
Das zweite Mal ist sie so geändert:



Das erste Mal sprach er den Vers in einem melodischen Abschnitt, die Worte unmittelbar auf einander folgend, aus. Hier, bei der Wiederholung, trennt er sie. Noch inniger, schwärmerischer, weich und liebevoll tröstend betont er jedes Wort, besonders das »sposo« und das »padre«, indem die Oboemelodie beidemal um einen Takt verlängert ist und die Singmelodie nachahmend dazwischen tönt. Es ist, als wolle er seine Seele, all die schwere tiefe Empfindung, die darin athmet, sichtbar vor der Geliebten Augen darlegen.

Welch eine unerschöpfliche Wundersprache vermag die Musik zu reden, wenn sie ihre Mittel zusammennimmt, wenn sie mit allen ihren Zungen spricht, wenn sie die Orchesterorgane dem menschlichen Gesange zur Dolmetscherin zugesellt. Wie wären die trockenen Worte im Stande, uns die unendlich verschlungenen Fäden der mannigfaltigsten Empfindungen mit ihrem unaufhörlichen Wechsel so treu, wahr, erkenn- und erfühlbar zu malen, als es die Töne mit ihren unerschöpflichen Mitteln der Melodie, des Rhythmus, der Harmonie, Modulation, Klangverschiedenheit u. s. w. vermögen, wenn ein Genie wie Mozart sie in die Hand nimmt.

Nur noch eine Bemerkung über die siebente Gruppe. Donna Anna und Don Ottavio treffen hier in derselben Empfindung zusammen, und drücken sie zugleich aus. In solchem Fall haben Beide am natürlichsten dieselbe Melodie, welche sie meist in Terzen und Sexten vortragen, wie folgende Skizze zeigt.


162.
D. Anna.
Ottavio.
Allegro.
Orch.
D. A.
Che giu-ra-men-to oh
Ott.
De - i.
Orch.
D. A.
Che bar-ba-ro mo-men-to!
D. A.
tra cen-to affetti e cento vammi on-deg-giando il
cor tra cen - to af - fet - ti e cen - to vammi on - deg-
gian-do il cor.
Orch.
D. A.
Ven-di - car quel
sangue giu - ra.
Orch.
D. Ott.
lo giuro agli oc-



30 31 32 33 34
folgt Repetition von Takt 1 bis 21, 35 bis 55, dann
- chi tuoi al no - stro a - mor
56 57 58
cor vammi on - deg - gian - do il cor, il cor
cor vammi ondeggian - do, vammi ondeggian-do il
61 62 63
59 60 66 67
vammi on - deg - gi - an-do il cor, vam-mi on - deggian-
cor, vammi on - deg - gian-do il
64 65
68 Orch. 69 70 71 72
D. A.
- do il cor vammi on - deg-gian - do il cor vammi on-
73 74 Orch. 75 76 77
- deg - gian - do il cor. Vammi on - deg-gian - do il



Vom Duett an tritt nun auch die Kunst der Polyphonie in den beiden Singstimmen oft sehr reizend und wirkungsvoll für gleichzeitige Charakterisirung zweier verschiedener Charaktere und Stimmungen hervor. Ein Beispiel dazu zeigt sich in dem Duett zwischen Agathe und Aennchen im Freischütz: »Grillen sind mir böse Gäste«.

Aennchen, das leichtblütige, neckische Ding, ist in der heitersten Laune, Agathe, die liebende, sorgenvolle Braut, in schwermüthiger Stimmung.

Aennchen singt:	Agathe:
Grillen sind mir böse Gäste, Immer mit leichtem Sinn Tanzen durchs Leben hin, Das nur ist Hochgewinn. Sorgen und Gram Muss man verjagen.	Wer bezwingt des Busens Sehnen, Wer der Liebe süssen Schmerz? Stets um dich, Geliebter, zagen Muss dieses ahnungsvolle Herz.

Aennchen trägt ihre heiter neckische Melodie erst allein vor; ebenso Agathe ihren schwermüthigen Gesang, dann treten beide zusammen, wie man von Takt 3 bis mit 45 in der Partitur sehen kann.

Die Begleitung ist ganz einfach, nur harmonisch den Gesang unterstützend; die ausgehaltenen Töne der Blasinstrumente befördern den Wohlklang. Agathens Gesang wird durch das Cello, Aennchens Gesang durch die erste Violine unisono und die Flöte in der Oktave mit vorgetragen, um beide Melodien recht hervorzuheben und dem Gehör eindringlicher zu machen. Mehr selbständiges Orchesterspiel würde die Klarheit des Bildes trüben.

Es ist ein Vorzug der Tonkunst, Gefühle mehrerer Personen gleichzeitig schildern zu können. Wenn Agathe ihr »Wer bezwingt des Busens Sehnen« u. s. w. und Aennchen ihr: »Grillen sind mir böse Gäste« u. s. w. in demselben Momente s p r ä c h e n, würde man weder die eine noch die andere Rede verstehen; zusammen g e s u n g e n, wie hier, fassen wir beide. Was im ersten Fall unnatürlich

und lächerlich erscheinen würde, wem kommt es so vor in dieser musikalischen Form?

Das Zusammensingen mehrerer Personen ist demnach, wenn es vernünftig behandelt wird, ein Geschenk, das uns die Musik macht, und zugleich eine Form, die psychologisch tiefer als irgend eine andere die Natur der Seele zu enthüllen vermag.

Im Duett können, wie wir gesehen haben, beide Singstimmen auf zweierlei Weisen verwendet werden. Erstens: als blosser Wechselgesang; wenn eine Stimme nur nach der andern singt; oder zweitens: im Zusammenklang, wo beide sich zugleich äussern.

Thatsächlich sind alle guten Duette aus beiden Methoden gemischt. Duette, in denen beide Stimmen von Anfang bis Ende vereint auftreten, kommen nur ausnahmsweise in kurzen lyrischen Einlagen vor. Duette, in denen die Stimmen von Anfang bis Ende einander ablösen und nie zusammen singen, sind keine Duette mehr, sondern dialogisirte Arien. Wenn ein Dialog nur aus Frage und Antwort besteht, so muss der Komponist durch Textänderungen Mittel finden, die Stimmen bisweilen doch zu vereinen, namentlich am Schlusse des Stückes. Hier ist das Zusammensingen der beiden Stimmen obligat. Doch lassen sich Ausnahmen denken, wenn z. B. der Inhalt und Verlauf des Duettdialogs zu einer Trennung beider Personen führt.

Ein bedeutender Unterschied in der Schilderung und Auffassung des Gefühls zeigt sich zuerst beim Duett mit der Arie verglichen. In dieser ist der Gemüthszustand nur einer Person zu schildern, und wenn auch hier die Regungen verschiedene sind, in verschiedenen Farben schillern, so geschieht es doch immer nur von dem einen Charakter aus, es ist immer nur der Fluss eines Gemüths, und daher bei aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen doch immer eine Einheit im Ganzen herzustellen.

Im Duett dagegen sind die Zustände zweier Personen zu schildern, und die Musik kann leicht in Gefahr kommen, von den Aeusserungen der einen zu denen der andern hin- und herspringend, in lauter kleine, ungleichartige Bruchstücke zu zerfallen. Doch gibt es Mittel dem Duett, gerade so gut wie der Arie, den einheitlichen Charakter zu wahren. Und die sind nicht schwer zu entdecken.

1) Es gibt viele Situationen, in welchen die Stimmung beider Personen die gleiche ist. In dem Duett zwischen Pedrillo und Osmin, wo es Ersterer darauf abgesehen, Letzterem einen Rausch beizubringen, hat der alte Türke, der gern ein Gläschen zu sich nimmt, wenn es unbemerkt geschehen kann, sein feindseliges und brummiges Wesen einmal abgelegt, und sich herbeigelassen mit Pedrillo zu

trinken. Beide stimmen ein heiteres Bacchuslied an, und sind in derselben jovialen Stimmung. Da kann die Einheit wie im Wechsel- so im Zusammengesang durch dieselbe melodische Weise mit demselben Gesang leicht erreicht werden. Fallen auch einzelne Regungen aus dem Tone des Ganzen heraus, wie in diesem Duett bei Osmin, wenn er den ersten Schluck gethañ, bei den Worten:

Nun wär's geschehen, nun wär's hinunter,
Das heiss' ich gewagt.

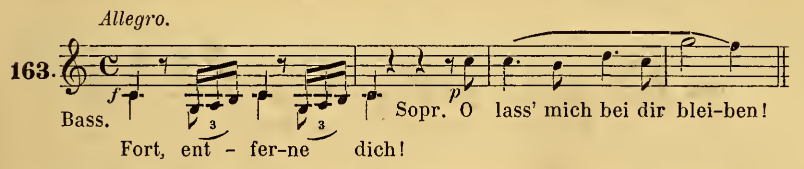
wo Osmin's Gesang das Bedenkliche seines Unternehmens empfindet, und den zweiten Vers im Adagio-Tempo vorträgt — so kann eine einzelne abweichende Nüance die Totalempfindung nicht verwischen, denn das Totale wird durch das Vorherrschende in einem Stück hervorgebracht und erhalten.

Solcher Art sind ferner auch das Duett zwischen Figaro und Susanne (Nr. 1), zwischen Susanne und Marcelline (Nr. 5), zwischen der Gräfin und Susanne (Nr. 20) und viele noch in den Mozart'schen und anderer Meister Opern.

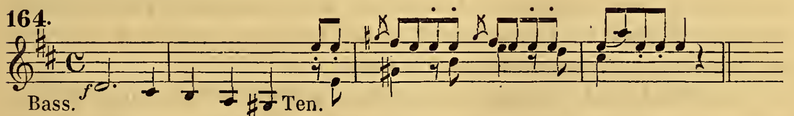
2) Wenn aber auch zwei Personen in derselben Situation verschiedene Charaktere und verschiedene Gefühle haben, also ihr Dialog in gegensätzlichen Wechseläusserungen besteht, so kann bei allem musikalischen Anschmiegen und treuen Folgen von einem zum andern Gefühlsausdruck eine formelle Einheit doch vollkommen bestehen.

Die musikalischen Mittel dazu sind dieselben wie in der Instrumentalmusik.

Schon in den Perioden der Instrumentalwerke kommen häufig kurze, oft sehr scharfe Gegensätze vor. In der Juppitersinfonie:



Oder, in der Don Juan-Ouvertüre:



Sind hier nicht zwei Charaktere mit zwei ganz verschiedenen, gegensätzlichen Empfindungen anzunehmen? Könnten nicht beide

Stellen im Duett so erscheinen, wie die darunter gesetzten Worte andeuten?

Eben solche Gegensätze kommen in den Arien häufig vor.

165. a) Bartolo.

Ich kann Pläne möglich machen, möglich ma - chen,

f

Orchester.

b)

p die der schwache Kopf kaum denkt.

p

Man denke sich diese Stelle in einem Duett, und den zweiten Satz bei b), anstatt von Bartolo, von einem Gegner ironisch erwidert, etwa:



Wie hier in der Periode scharfe Gegensätze erscheinen, so können auch ganze Perioden und Gruppen gegen einander kontrastiren, und eine Einheit im Ganzen doch dabei bestehen, wie wir das von allen Instrumentalkompositionen wissen.

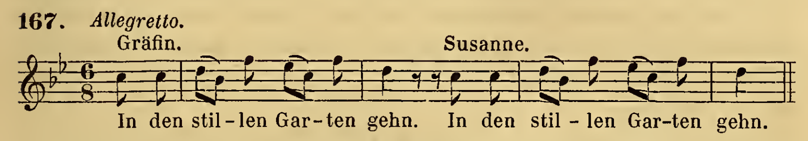
3) Würde indessen ein ganzes Duett in lauter solchen und immer neuen Gegensätzen fort- und durchgeführt, so entstände allerdings eine zu bunte Mannigfaltigkeit.

Da helfen nun, eben wie in der Instrumentalmusik so auch in der dramatischen, die W i e d e r h o l u n g e n, und ausser den gleichen

besonders auch umgewandelte Wiederholungen, wie sie die thematische Arbeit zeigt.

Wir wollen verschiedene Arten solcher Wiederholungen betrachten.

Da finden wir zunächst: die Wiederholung derselben Worte mit derselben Musik in dem reizenden Billetdoux-Duett der Gräfin und Susanne.



Diese Art von Wiederholung kommt in den Duetten am seltensten ganz treu vor, weil zwei Personen wohl oft dieselbe Empfindung haben, sie aber doch meist mehr oder weniger durch ihren Charakter modifizirt aussprechen.

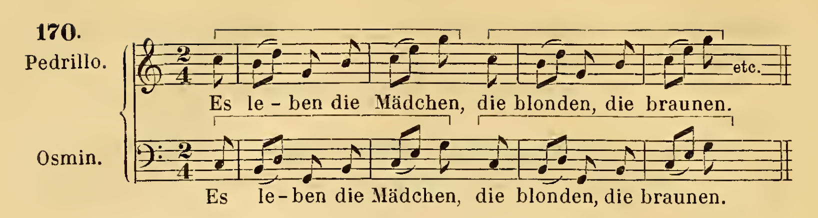
Mit theilweiser Veränderung der Worte.



Oefter erscheinen, wie in der Arie so auch im Duett, dieselben Worte mit anderer Musik. Ich gebe nur ein Beispiel und gleich mit beiden Stimmen.



170.



Das bei weitem fruchtbarste und am meisten verwendete Mittel besteht aber in der Wiederholung derselben Musik zu anderen Worten.

171. Belmonte. Osmin.

Er ist fürwahr ein gu-ter Tropf. Auf ei-nen Pfahl ge-hört sein Kopf.

oder:

172. Belmonte.

Ich möchte ger - ne,

p *p* *p*

Osmin.

So hübsch von fer - ne um's Haus 'rum

schleichen und Mäd - chen steh-len.

Hier erscheinen die Wiederholungen doppelt: a) im Gesang, b) noch enger im Orchester.

Die Wiederholung einer ganzen Periode, wodurch eine Periodengruppe entsteht, zeigt das folgende Beispiel:

173. *Allegro.*

Susanne.

Willst du mehr noch hö-ren, willst du mehr noch

Pianoforte.

hö-ren, so lass' mich von bö - sem Ver - dacht un - ge-

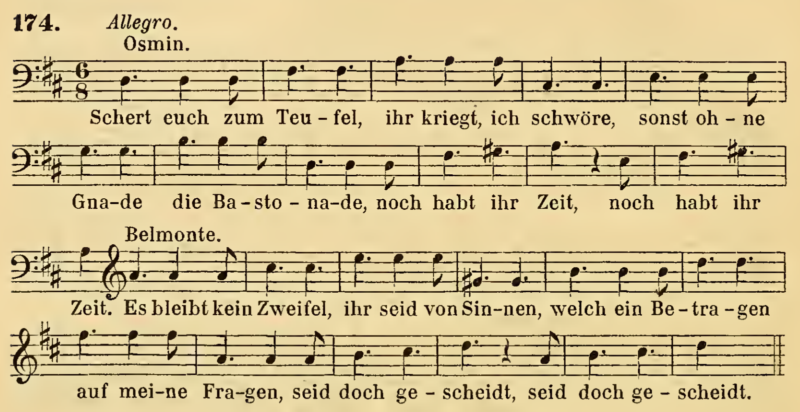
Figaro.

plagt. Ich muss mehr noch hö-ren, ich muss mehr noch hören,

mein Herz wird von Sor - gen und Zwei - fel zer-nagt.

Die Umwandlung ist in der Periode Figaro's nicht sehr bedeutend, und doch ist seine Empfindung so ganz anders als die Susannens ausgedrückt.

Strenger, blos in andere Tonart versetzt, wird in dem Duett aus der Entführung die erste Periode Osmin's von Belmonte zu ganz anderen Worten wiederholt. Aber die Empfindung Beider ist dieselbe — Zorn.



Wie nun in der Instrumentalmusik bei Wiederholungen mehrere thematische Mittel vereinigt werden können, so auch im Duett. In folgendem Beispiel



wiederholt Osmin seine erste Periode, zugleich tritt aber Belmonte mit einem Gegensatze, einer anderen Melodie zu seinen früheren Worten auf. Auch wird der Schluss anders gewendet, wie das bei thematischen Umwandlungen oft geschieht.

In Bezug auf den Zusammengesang haben wir aus dem Duett zwischen Agathe und Aennchen ein Beispiel verschiedener Charakteristik vermittelst der Polyphonie gesehen.

Wie weit diese Kunst in der Oper geführt werden kann, will ich noch an einem Beispiel von Cherubini vorlegen.

In Lodoiska singt Varbel, der Diener, eine Arie über folgende heitere Worte.

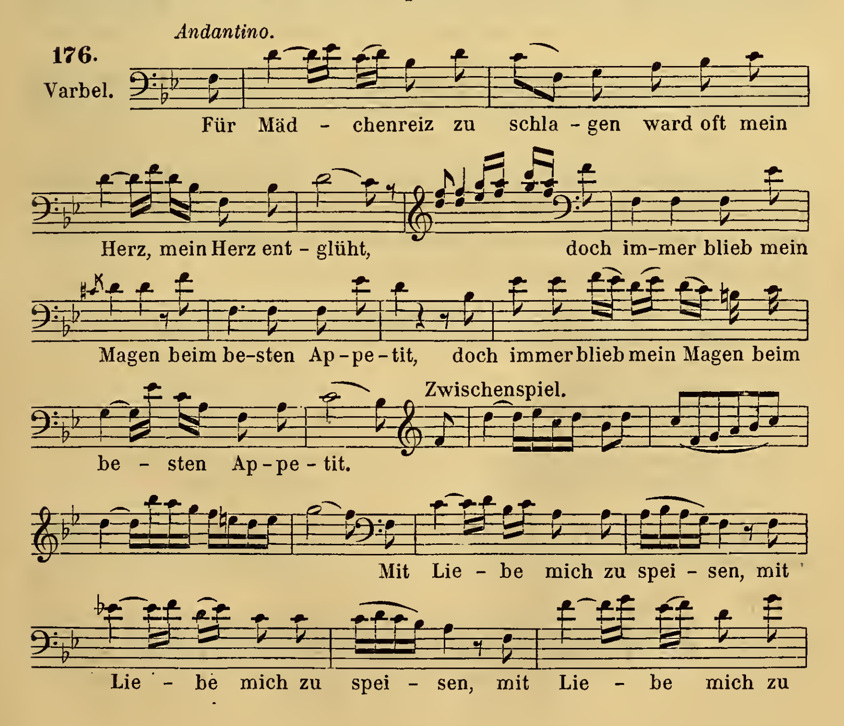
Varbel.

Für Mädchenreiz zu schlagen
Wird oft mein Herz entglüht,
Doch immer blieb mein Magen
Beim besten Appetit.

Mit Liebe mich zu speisen,
Das war mir zu galant!
Ich suchte zu beweisen,
Dass ich mich wohl befand.

Ueber diesen Text hat Cherubini eine Arie im Polonaisencharakter geschrieben, deren Melodie ich hersetze.

Polonaise. Nach einem Vorspiel.



spei - - - sen, das war mir zu ga-lant! — Ich

such - te zu be - wei-sen, dass ich mich wohl, mich wohl be-

fand. Mit Lie - be mich zu spei-sen, das war mir zu ga-

lant, mit Lie-be mich zu spei - sen, das war, das war mir zu ga-

lant, das war mir zu ga - lant, das war mir zu ga - lant; ich

such - te zu be-wei-sen, dass ich, dass ich mich wohl be-

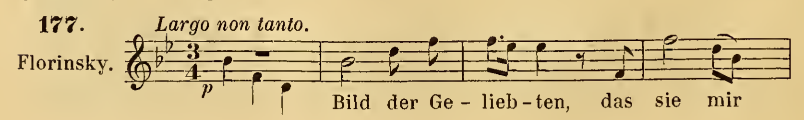
fand, dass ich mich wohl be-fand, dass ich mich wohl be - fand.

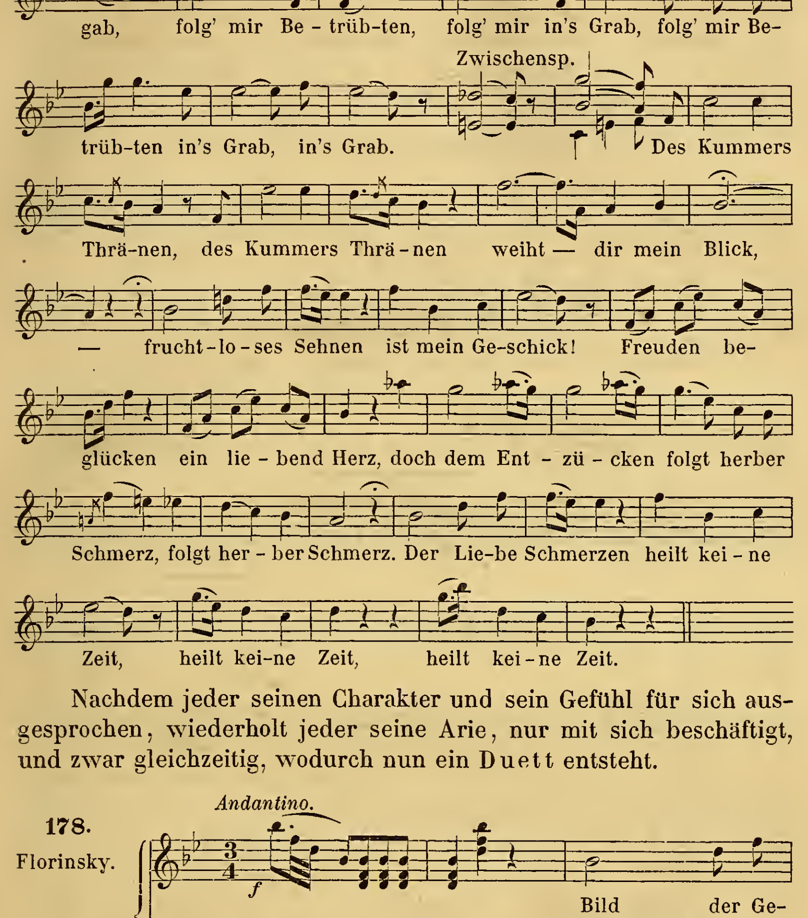
Ganz anders als der obwohl treue doch leichtfertige Diener denkt und empfindet sein edler Herr, Florinsky, der auf trauriger Suche nach der Geliebten, die ihm geraubt worden, begriffen ist. Er spricht seine Gefühle in folgenden Versen aus.

Florinsky.

Bild der Geliebten,
Das sie mir gab,
Folg' mir Betrübten,
Folg' mir in's Grab.
Des Kummers Thränen
Weiht dir mein Blick,
Fruchtloses Sehnen
Ist mein Geschick.
Freuden beglücken
Ein liebend Herz,
Doch dem Entzücken
Folgt herber Schmerz.
Der Liebe Schmerzen
Heilt keine Zeit.

Ueber diesen Text hat Cherubini eine Arie in langsamen Tempo gemacht, wie folgt:





Nachdem jeder seinen Charakter und sein Gefühl für sich ausgesprochen, wiederholt jeder seine Arie, nur mit sich beschäftigt, und zwar gleichzeitig, wodurch nun ein Duett entsteht.

Andantino.

178.

Florinsky.

Varbel.

f

Bild der Ge-

Ge - währt mit hol-den

lieb-ten, das sie mir gab,

Blicken ein hol-des Mäd - chen mir ihr Herz, dann


folg' mir Be - trübten, folg' mir in's Grab. Des Kummers
bin ich voll Ent-zü-cken und wahr-lich nicht zum Scherz, und
Thrä - nen weiht dir mein Blick,
wahrlich, wahrlich nicht zum Scherz, nicht zum Scherz.
Fruchtlo - ses
Doch hab' ich stets em-pfun - den, dass
Sehnen ist mein Ge - schick,
Lie - be Hun-ger scheut, doch hab' ich stets em-
Freu - den be - glü-cken ein lie-bend Herz,
pfun - den, dass Lie - be Hun-ger scheut; die



Ueber den wirklichen Effect derartiger Kunststücke lässt sich streiten.

Hinsichtlich der Erfindung solcher Duette sei nur bemerkt, dass man nicht beide Stimmen zugleich, etwa erst einen Takt von Florinsky, dann einen Takt von Varbel, und so fort, ersinnen kann und soll, sondern dass man erst eine von beiden Arien, — welche zuerst, welche nachher, ist einerlei, — ganz durchkomponiren, diese dann vor sich legen, und nun die zweite danach hinzufügen muss. Wollte man die erstere Arbeitsmethode anwenden, so würde es nicht möglich sein, jeder Stimme einen natürlichen, ungezwungenen Fluss zu ertheilen.

Der Ort, wo man sich für solche Aufgaben schult, ist die Fugenlehre, für die einfacheren Duette ist die Beherrschung des 2stimmigen Satzes Voraussetzung. Die dort giltigen Regeln der Stimmführung kommen auch in den Opernduetten zur Anwendung. Eine häufiger erscheinende Abweichung ist die, dass die zwei Stimmen des Opernduetts im Unisono singen. Doch geschieht dies in guten Kompositionen immer nur für kurze hervorzuhebende Stellen und ausnahmsweise.

Achtes Kapitel.

Das Terzett.

Wie für das Duett zwei, werden für das Terzett drei Personen in einer Situation zusammengebracht, welche den gleichzeitigen Ausdruck ihrer Empfindungen verlangt oder erlaubt. Grundbedingung des Terzetts ist: dass alle drei Personen wenigstens zuweilen gleichzeitig singen; denn schweigt eine das ganze Stück hindurch, so kommt natürlich ein Duett, schweigen zwei, nur eine Arie zum Vorschein.

Namentlich am Schluss des Terzetts sollen alle drei Personen gleichzeitig singen.

Wird eine Person, oder werden gar zwei vor dem Schlusse stumm, endet das Terzett also duett- oder arienartig, so verrinnt der Tonstrom leicht in's Matte, und das Interesse wird dadurch geschwächt.

Es sind allerdings auch hier Fälle denkbar, wo die Natur der Scene ein gemeinschaftliches Singen am Schlusse unzulässig macht, — wenn z. B. die eine oder zwei der Personen drohender Gewalt weichen, oder durch den Machtspruch eines Höheren den Schauplatz verlassen müssen, während der Zurückgebliebene seiner Leidenschaft weiteren Auslauf gestattet. Dann geht aber das Terzett in ein Duett

oder eine Arie über, und die Steigerung am Schlusse muss diesen Formen übertragen werden. — Ueberall aber, wo die drei Personen bis zu Ende auf der Scene bleiben, sollten sie auch das Ende gemeinschaftlich ausführen.

Gehen wir die Opern Mozart's, von Idomeneus bis zur Zauberflöte, durch, so finden wir unter den 17 Terzetten derselben nur drei, welchen der gemeinsame Schlussgesang fehlt.

Die bedeutendste Abweichung zeigt das Terzett des ersten Aktes der Zauberflöte, zwischen Pamina, Monostatos und Papageno. Streng genommen ist dasselbe gar kein Terzett, sondern in der ersten Hälfte ein Duett zwischen Pamina und Monostatos, in der zweiten ein Duett zwischen Monostatos und Papageno. Zuerst ist Papageno noch gar nicht auf der Scene, alsdann liegt Pamina in Ohnmacht. Und so ist die Ausnahme von der eigentlichen Terzettform durch die Situation geboten.

Ein anderes Beispiel liefert der erste Auftritt Elvira's im Don Juan. Ihr Gesang ist so vorherrschend, dass man ihn wohl eine Arie nennen könnte, indem Don Juan und Leporello, im Hintergrunde die fremde Dame beobachtend, nur kurze Bemerkungen nach einander vernehmen lassen, die Stimmen aber nirgends zu zwei oder drei zusammentreffen. So ist auch kein gemeinsamer Schlussgesang vorhanden, weil Don Juan's Rede durch die Ueberraschung, in der Verschleierten die verlassene Elvira zu finden, unterbrochen wird.

Der dritte Fall eines nicht mit allen Stimmen endenden Terzetts ist in Titus, Nr. 14, zu sehen. Hier haben nur Vitellia und Sextus die letzte Schlussphrase. Eine Nothwendigkeit dazu liegt nicht in der Situation; Publius könnte sein »Folge« etc. gar wohl zu dem Schmerzensrufe der Liebenden vernehmen lassen. Doch gewinnt der Ausdruck und die Wirkung hier wohl gerade durch das Schweigen der dritten Stimme, indem die Aufmerksamkeit des Hörers eben dadurch ungestört auf der herzzerreissenden Schlussäusserung der beiden Hauptpersonen haften kann.

Wie für alle Ensembles sind auch für das Terzett knappgehaltene Textformen (Strophen- und Versreihen) dem Komponisten erwünscht, weil sie den Vortheil gewähren, das Situations- und Empfindungsbild durch Wiederholungen und Modifikationen derselben Worte wirksam ausmalen zu können. Metastasio wird in dieser Beziehung immer das Muster eines Operndichters bleiben.

Sein Text zu dem herrlichen Terzett zwischen Sextus, Titus und Publius mag zeigen, wie verhältnissmässig kurz die Empfindungen der Personen in bedeutenden Situationen von dem Dichter skizzirt sein können.

Terzett.

Sextus.

Das ist des Titus Antlitz?	Quello di Tito è il volto?
Wohin, wohin, ihr Sterne,	Oh dove, oh stelle è andata,
Floh seines Blickes Milde?	La sua dolcezza usata?
Jetzt flösst mir's Schrecken ein.	Or ei mi fà tremar.

Titus.

Wie hat, ihr ew'gen Götter,	Eterni Dei! di Sesto
Sich Sextus' Blick verwandelt!	Dunque il sembiante è questo!
Verbrechen, wie entstellst du	Oh come può un delitto
Ein menschliches Gesicht!	Un volto trasformar!

Publius.

Ja, bange Schmerzgefühle	Mille diversi affetti
Bestürmen Titus' Seele.	In Tito guerra fanno,
Es sagen seine Blicke:	D'ei provo un tal affanno:
Er hasst den Freund noch nicht.	Lo seguita ad amar.

Titus.

Sextus! Fliehst du mich!	Avicinati!

Sextus.

O Worte!	O voce!
Die Dolchen gleich durchbohren!	Che piomba mi sul core!

Titus.

Du hörst nicht?	Non odi?

Sextus.

Wehe mir! — Ach, mein Herz,	Di sudore mi sento,
Wie es schlägt und klopft!	Oh Dio! bagnar.
Könnt' ich, statt dieser Marter,	Non può che more
Dem Tod entgegengehn.	Di più penar.

Titus. Publius.

Aengstlich bebt der Verräther,	Palpital il traditore
Und wagt's nichts aufzusehn.	Nè gli occhi ardisce alzar.

Wir wollen nun die Mozart'sche Musik zu diesem Texte betrachten, in welcher sich der tiefste Seelenausdruck mit theilweise sehr kunstvoller Polyphonie auf's schönste vereinigt.

Die Form ist sehr einfach. Der grösste Theil des Textes, bis mit zu den Worten »Ihr Götter«, ist in ein Larghetto gefasst; erst die zwei letzten Verse des Sextus, und die des Titus und Publius haben Allegro-Tempo.

Verfolgen wir einmal Periode nach Periode, und notiren zunächst jede in der Skizze, wie sie Mozart zu entwerfen pflegte.

Die ersten drei Strophen, des Sextus, Titus und Publius, sind als Arientheile zu betrachten, und folgen den Gesetzen dieser Form, wie wir sie auseinandergesetzt haben.

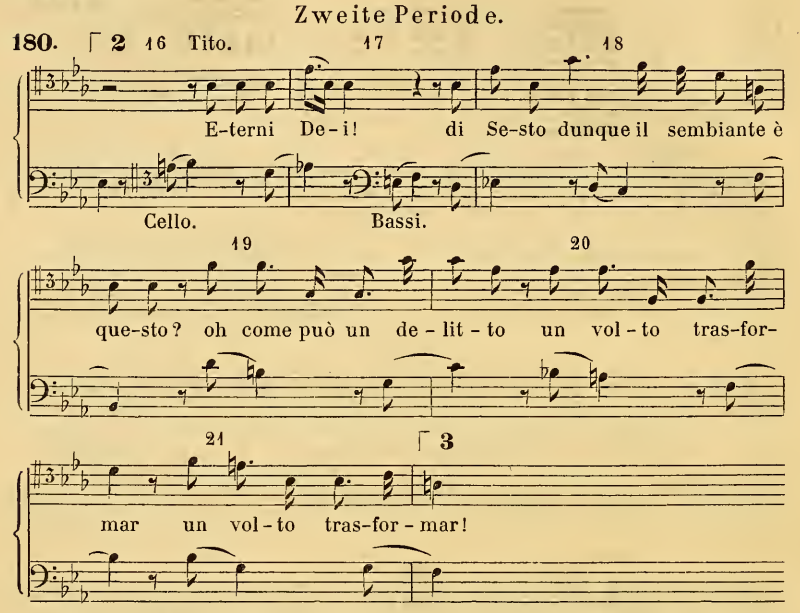
Erste Periode, des Sextus.



Schon in dieser Skizze ist das von Schmerz, Scham und Gewissensbissen zerrissene Herz des Sextus unübertrefflich wahr gezeichnet. — Wo nun aber, wie in diesem ganzen Larghetto, jede Person ihre Gefühle allein ausspricht, muss sich der Komponist aus der Seele des einen Charakters schnell in die des anderen vesetzen, so hier in der darauf folgenden Periode aus der Empfindung des Ver-

brechers in den Schmerz des gütigen und grossherzigen Titus, der seinen einstigen Freund als Verräther mit entstellten Zügen vor sich stehen sieht.

Zweite Periode.



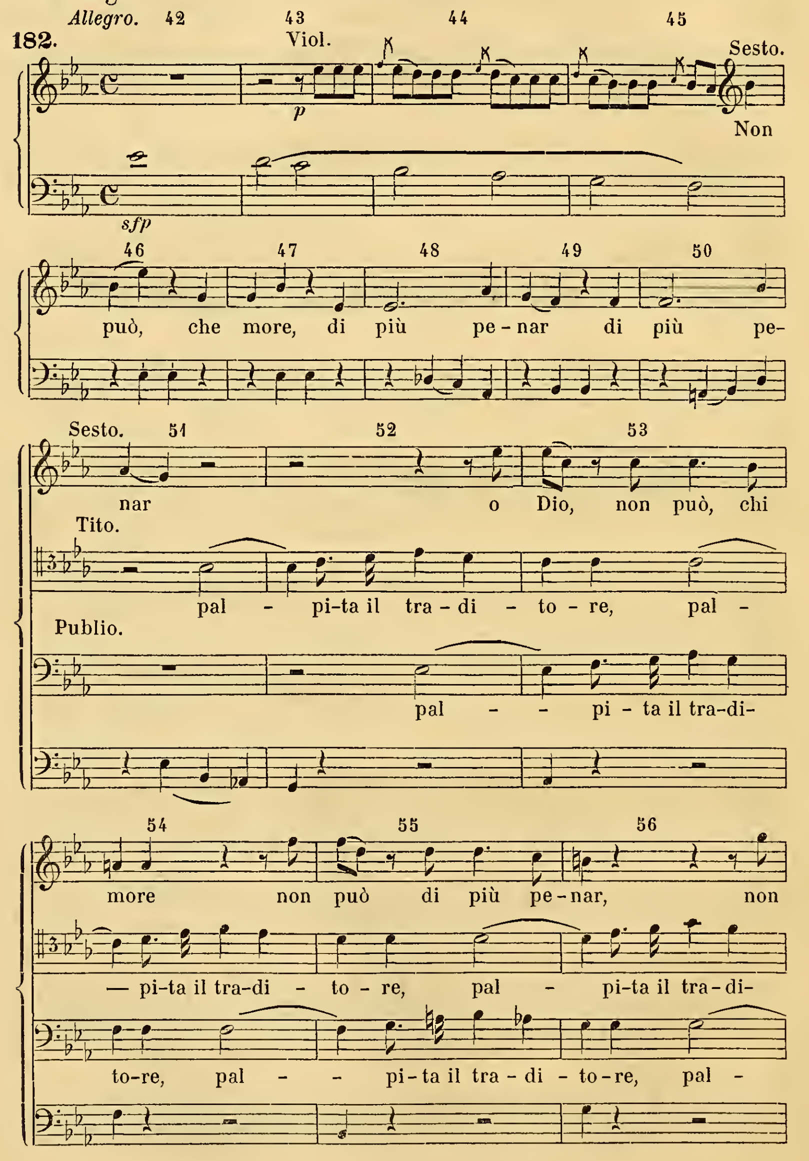
Bis hierher ist dieses Larghetto ein Dialog mit kurzen Perioden; die letzte enthält nur sechs Takte. Dennoch genügen diese, um des Kaisers Stimmung vollkommen auszudrücken und dieselbe in den Herzen der Hörer zu erwecken. Wie in der ersten Periode die vorherrschende Tremolofigur das Totale von Sextus' Gemüthsstimmung schauernd ausdrückt, so ist die Einheit in dieser zweiten Periode durch die festgehaltene Figur des Basses bewirkt. Hierauf sucht Mozart die Gemüthsbewegung auszudrücken, die der Anblick des vor seinem Richter stehenden Kaisermörders in der dritten Person der Scene, in dem Publius erregt.

Dritte Periode.

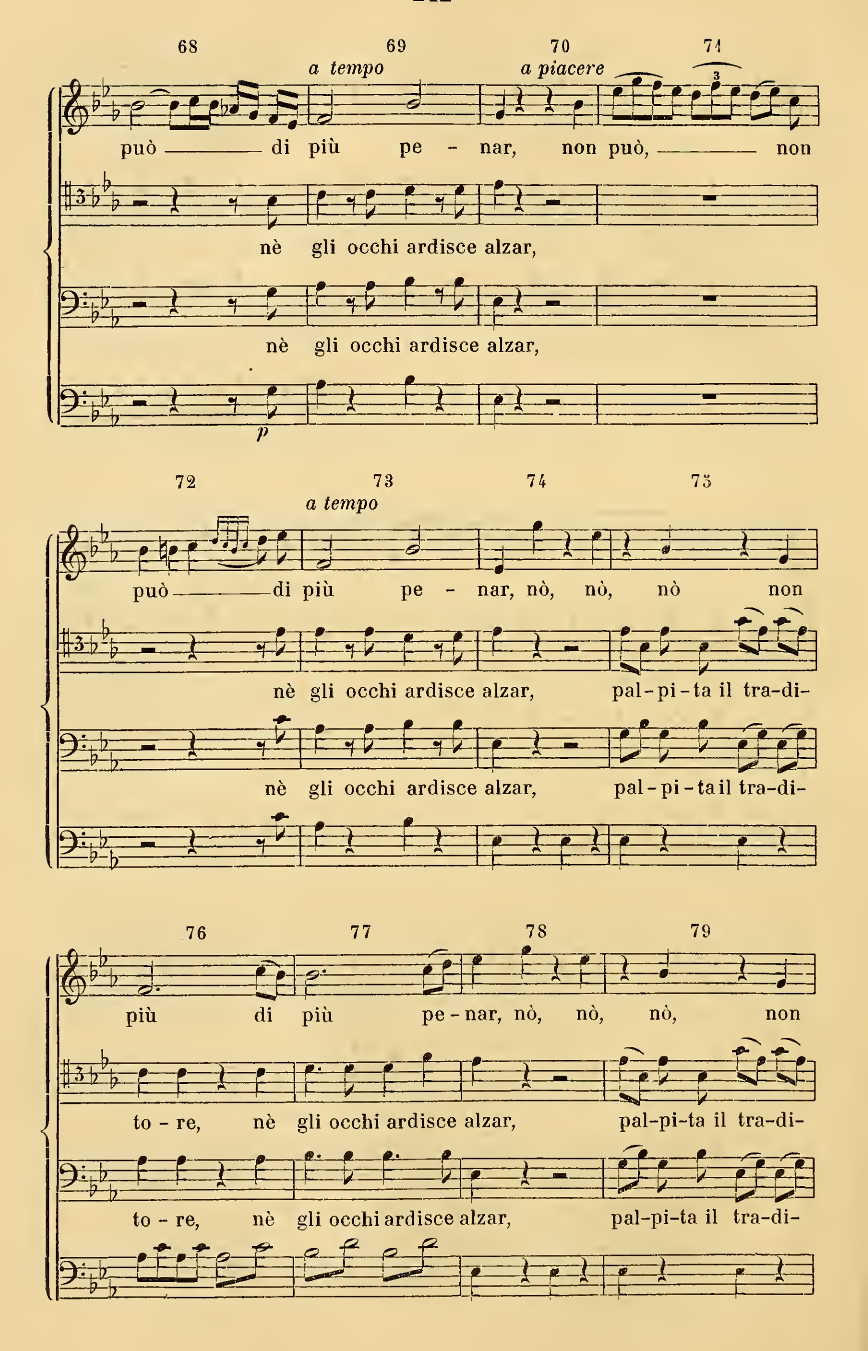



24
25
Ti - to guer-ra fan-no d'ei prova un tal af-
p
sf
26
27
28
fan - - no lo se-guita ad a-mar lo
sf
p
sf
29
30 Tito.
31 Sesto.
se - guita ad a - mar. A-vi-ci-na-ti? Oh
f
f
32
33
Tito.
34 Sesto.
vo-ce, che piomba mi sul co-re. Non o - di? Di su-
p
f
f
35
36
37
38
Tito.
do-re mi sen-to oh Di-o! bag-nar. A-vi-
p
f
39
Sesto.
40 Tito.
Sesto.
41
ci-na-ti? Oh vo-ce! Non o-di! Oh Di - o!
p
fp

Wir fassen die Takte von 30 bis zum Schluss des Larghetto, 41, in eine Periode zusammen, und ebenso wollen wir, um Wiederholungen zu vermeiden und Raum zu sparen, mit der folgenden Skizze des Allegro verfahren.




57
58
59
può di più pe - nar oh Di - - -
to - re, nè gli occhi ardisce al - zar, ar - disce al-
— pi - ta il tradi - to - re nè gli occhi ardisce al-
cresc.
60
61
62
63
- - - - - o! non può non chi
zar, ar-disce al - zar,
pal-pi-ta il tra-di-
zar, ar-disce al-zar.
64
65
66
a piacere 67
mo-re oh Di-o! non può nò, non può, non
to - re, pal-pi-ta il tra-di - to - re,
pal-pi-ta il tra-di - to-re, il tra - di - to-re,


68
69
70
71
a tempo
a piacere
può di più pe - nar, non può, non
nè gli occhi ardisce alzar,
nè gli occhi ardisce alzar,
p
72
73
74
75
a tempo
può di più pe - nar, nò, nò, nò non
nè gli occhi ardisce alzar, pal-pi-ta il tra-di-
nè gli occhi ardisce alzar, pal-pi-ta il tra-di-
76
77
78
79
più di più pe-nar, nò, nò, nò, non
to-re, nè gli occhi ardisce alzar, pal-pi-ta il tra-di-
to-re, nè gli occhi ardisce alzar, pal-pi-ta il tra-di-



Wenn ich die Skizze dieses Terzetts vollständig hersetzte, so geschah es, weil sich die ganze Form dadurch leichter übersehen lässt, und die Bildung der Perioden nach den Strophen und Versen des Textes klarer herausstellt, eine Sache, die dem beginnenden Opernkomponisten immer die meisten Schwierigkeiten macht.

Die Instrumentation einiger Stellen aber lasse ich aus mehrfachen Gründen folgen.

Erstens ist es für den Studirenden überhaupt von grossem Interesse und Nutzen, aus dem scheinbar Geringeren, der blossen Zeichnung des Gedankens, das Bedeutendere, das kolorirte Bild, entstehen zu sehen.

Diese Kunst aber ist nicht so leicht zu erkennen und ganz nur dann zu ergründen, wenn man immer die Partitur studirt und mit der Skizze vergleicht.

Dies wird sich dem Kunstjünger in den folgenden Beispielen bestätigen.

Es sei zunächst auf die dabei verwendeten Instrumente aufmerksam gemacht: Die Situation, welche dieses Terzett schildert, ist eine tief tragische, und steigert sich im Allegro bis zur Verzweiflung in dem Gemüthe der Hauptperson, des Sextus. Man sollte meinen, da müsste, um solche höchste Leidenschaft wirksam auszudrücken, bei manchen Stellen wenigstens, gepaukt, getrompetet, geposaunt und alles entfesselt werden, was nur die neueren Orchester an Lärminstrumenten aufzubieten haben.

Das Orchester zu dem in Frage stehenden Terzett besteht dagegen nur aus Streichquartett, Flöten, Klarinetten (keinen Oboen), Fagotten und Hörnern! und kein Theatergänger von Gefühl, der dieses Tonstück in guter Ausführung gehört hat, wird davon ungerührt und unergriffen geblieben sein.

Ich bitte nun den Leser, sein Auge zuerst auf das Vorspiel, — den Gesang und den Bass in der Skizze von Takt 1 bis mit Takt 7 (Beisp. 179) zu richten, und dann diese Takte mit der hier folgenden Ausführung zu betrachten.





Mozart war in der Regel darauf bedacht, gleich im ersten Takte jeder Periode das bezügliche Gefühl auf's bestimmteste anzukündigen.

In diesem Vorspiel (Takt 1—4) ist nicht allein die schreckliche Empfindung des zuerst sich äussernden Sextus, da er vor Titus geführt wird, sondern auch die traurig düstere Wirkung der Situation auf die beiden andern Personen, Titus und Publius, treffend angezeigt. Der erste und dritte Takt malt die Erschütterung der Gemüther beim gegenseitigen Anblick, der zweite und vierte die gedrückte traurige Spannung derselben.

»Quello di Tito è il volto« beginnt nun Sextus, mit dem fünften Takte, und dies singt er ohne alle Begleitung, denn die Melodie wirkt hier gerade durch die Leere des Klanges. — Wie ein schwerer sich der Brust entringender Seufzer hebt und senkt sich darauf im sechsten Takte der schon in der Skizze gezeichnete Bass; drückender, lastender aber wird sein Ausdruck durch die Synkopen der ersten und zweiten Violinen.

So einfach sieht das aus, und doch zeigt sich darin eine feine Instrumentirungskunst. Die Doppelgriffe der Violinen machen den

Klang düsterer und zugleich voller, wohlklingender; die Viole aber hebt durch ihren Oktavengang mit dem Basse diesen deutlicher hervor. Der siebente und achte Takt in der Skizze ist eine ähnliche Wiederholung des fünften und sechsten und bedarf keiner weitern Bemerkung.

Sehr merkwürdig sind die Takte 9, 10—11 und 12 in der Instrumentirung.

184.



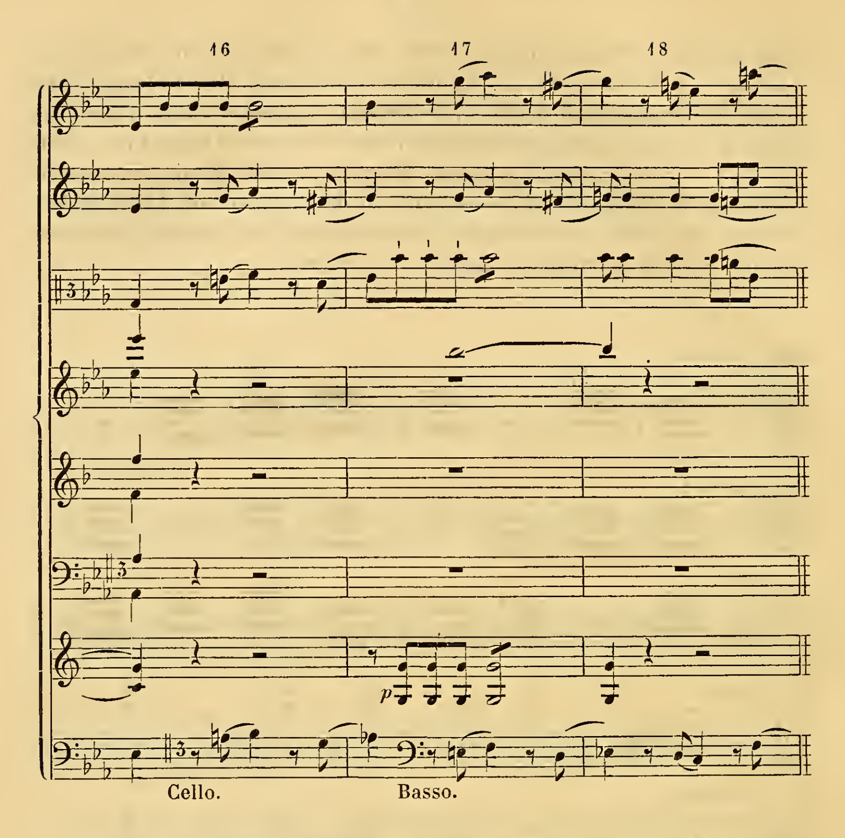
Ein heftiger Affektausruf dringt im 9ten Takte aus der gepressten Brust mit den Worten: »oh dove, oh stelle è andata« und sinkt in schmerzlich rührender Trauer mit den Worten: »la sua dolcezza usata!« im elften Takt herab. Es ist genug für den Ausdruck, dass auf den ersten Vers eine Ausweichung nach C-moll, auf den andern der Zurückfall in die Tonika eintritt, denn die Gesangmelodie ist für sich deklamatorisch wie aus der Seele abgeschrieben; und was an verwandter ausmalend vervollständigender Regung noch hinzuzufügen war, bringen die zweite Violine und Viole, erstere in der sich klagend windenden Melodie, letztere durch die Verdoppelung der Viertel in der zweiten Violine im 10ten und der aufwärts gehenden Figur im 11ten Takte. Die ganze Stelle ist ein Muster im Ausdruck, Wohlklang und zugleich in der Einfachheit. Mozart hat die ergreifende Schilderung mit so wenig Tonmitteln bestritten, dass zu nöthigen Steigerungen eine geringe Zuthat neuer Farben genügt.

Dies ist gleich durch die Betrachtung der Beispiele 185 und 186 zu erkennen. Die Worte: »or ei mi fà tremar« schildert der zwölfte

Takt mit dem Streichquartett allein durch die zitternde Figur des Anfanges des Vorspiels, in welcher Weise auch der Gesang jener Worte im dreizehnten Takte (s. die Skizze) begleitet wird; schmerzlicher gesteigert wiederholt Sextus diese Worte im 15ten Takte, und wie mit verhältnissmässig wenig hinzutretenden Blasinstrumenten wird nun die Steigerung des Gefühls in dem 14ten und 15ten Takte erreicht, weil diese Instrumente seit dem Vorspiel geschwiegen und nur die Streichinstrumente gesprochen haben!

185.





Fühlt man nicht in dem chromatischen Herabsinken der zweiten Blasinstrumente das trostlose Weh' eines reuezerknirschten Herzens, in dem Hinaufsteigen der ersten Flöte, Klarinette und des ersten Fagotts zugleich das Anschwellen unerträglichen Schmerzes?

Nun werden wir von dem Ausdruck der Gewissensbisse des Verbrechers Sextus zu den Gefühlen des Titus übergeführt. Man betrachte zunächst die Takte 16, 17, 18 in der Skizze und sehe dieselben dann hier instrumentirt. Es ist nicht Zorn über den Verräther, was Gesang und Orchester ausdrücken, es ist Trauer über den Anblick des ehemaligen Freundes, dessen Züge jetzt das Verbrechen entstellt hat.

Es folgt die dritte Periode, die Aeusserungen des Publius enthaltend.

Der Anfang dieser Periode, Takt 22 und 23, sieht in der Partitur aus, wie folgt:



In ähnlicher Weise ist die Begleitung der ganzen Skizze bis mit Takt 29 fort- und zu Ende geführt.

Auffallend gleich ist der Kontrast gegen die vorhergehende Periode des Titus. Die scharfen Accente der zweiten Takthälften, verstärkt noch durch die Hörner, mit den heftigen Aufwallungen des Basses und der Viola, dieselben Figuren im Gesange des Publius offenbaren eine weit erregtere Seele, als Titus kundgab. Publius sieht den Seelenkampf des Kaisers zwischen Schmerz und Mitleid. Der Diener ist nicht so edel geartet, wie der erhabene Gebieter. Die innere Empörung des Ersteren offenbart sich in trefflicher Steigerung am Schluss der Periode Takt 28 und 29.

187. Viol. 1. 28 29

Viol. 2.

Viola.

Flauti.

Clarinetti.

Fagotti.

Corni.

Bassi.

Nachdem jede Person ihre Empfindungen für sich ausgesprochen hat, wendet sich Titus zu Sextus: »Avicinati«. In diesem Augenblick spricht nicht der mitleidige ehemalige Freund, sondern der Richter. Majestätisch bricht das Orchester aus, streng und zürnend befiehlt der Gesang (Takt 30 und 31).

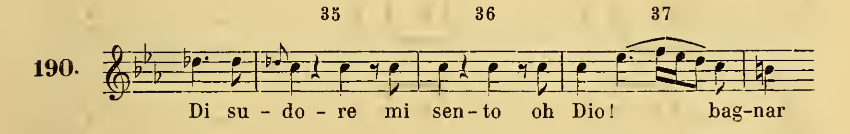


Die Schreckenswirkung dieser Rede auf Sextus drückt der Gesang (Takt 32) in ergreifender Weise aus, während der ausgehaltene Akkord des Streichquartetts dazu die augenblickliche Erstarrung kundgibt.

Als Sextus des Kaisers Befehl nicht nachkommt, wiederholt dieser den strengen Zuruf: »Non odi?« wozu, wie vorher, dasselbe starke Orchester mit derselben Figur aufzürnt (Takt 33, 34). Noch immer bleibt Sextus wie festgebannt auf der Stelle: »Di sudore mi sento, oh Dio! bagnar!«



Diese Stelle (Takt 35, 36, 37), so einfach, nur von dem Quartett begleitet, — welche Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks enthält sie! die gebrochene, eintönige Deklamation der Singstimme im 35sten



und 36sten Takte — der Athem stockt Sextus bei dem wiederholten Befehl des Kaisers! Wie schmerzlich klagen die Violinen, und wieder in anderer Weise die Viole! Nun aber die Krone dieses Satzes, Takt 37! Wie einfach sieht diese Stelle in der Partitur aus, und wie psychologisch wahr, wie tief rührend legt sie das Innere bloss, als sähe man in das blutende Herz des Sextus!

Eben so wahr und ergreifend sind die folgenden Takte aufgefasst: 38, 39, 40 bis zum Schlusstakt 41 (s. S. 252); man vergleiche den Gesang dazu in der Skizze.

Einundvierzig Takte enthält dieses ganze Larghetto; kein ungewöhnliches Instrument, keine originelle Figur, keine überraschende Modulation, keine einzige herbe Harmoniefolge ist darin zu vernehmen, und doch ist es ein tiefes, ergreifendes Seelengemälde.



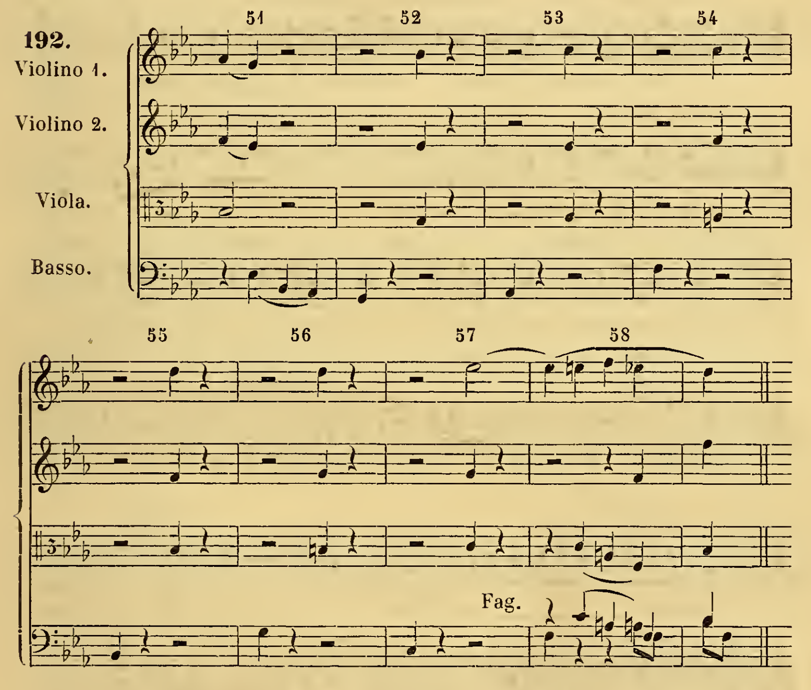
In dem nun folgenden Allegro sinkt allerdings im Ganzen der Ausdruck und die Wirkung, anstatt sich zu steigern, und der Schluss desselben ist etwas gewöhnlich und matt.

Man könnte die Schuld auf den Dichter werfen, der die Verzweiflung des Sextus nur mit den wenigen Worten: »Non può, chi more, di più penar«, und Titus' und Publius' Empfindungen eben so kurz »Palpita il traditore, nè gli occhi ardisce alzar« abgefertigt hat. Allein diese Entschuldigung ist nicht stichhaltig. Hätte Mozart den Mangel eingesehen, so würde ihm der Dichter die Hinzufügung einiger Verse, um die Situation bedeutender zu machen, nicht verweigert haben, und im Nothfall war Mozart fähig genug, diese Aufgabe selbst zu übernehmen.

Es bleiben aber in diesem Allegro immer noch Schönheiten übrig, die den grossen Meister zeigen.

Man betrachte z. B. in der Skizze die herrliche Polyphonie der drei Stimmen, beginnend mit Takt 51 und endend mit Takt 58. Titus und Publius sprechen denselben Gedanken und dieselbe Empfindung aus, welches in einer natürlich und leicht fliessenden kanonischen Nachahmung geschieht, während Sextus seine Verzweiflung in einer eigenen, gegensätzlichen und ebenfalls durchaus selbständigen Melodie kund thut. Man kann sich keine klarere, ausdrucksvollere und dabei doch zugleich so ungezwungene dreistimmige Polyphonie denken.

Was thut nun das Orchester dazu? Das einfachste Akkompagnement, das man sich denken kann.



Es wäre Mozart ein Leichtes gewesen, die Instrumente in Mitleidenschaft zu ziehen, und was in den Herzen der Personen wühlt und zürnt, durch ein ausgearbeitetes Orchesterspiel weiter auszumalen. Mozart wusste jedoch, dass man in manchen Fällen des Guten auch zu viel thun könne, dass das Ohr selbst des geübtesten musikalischen Hörers mit der Auffassung dreier gleich bedeutender und gleich ausdrucksvoller Melodien genug zu thun habe, und dass hier das durchsichtigste Akkompagnement das beste sei.

Ferner bietet dies Allegro einen kostbaren Beitrag zu der Lehre von den Wiederholungen derselben Worte mit anderer Musik, und damit eine Menge von Beispielen, wie derselbe Gedanke, dieselbe Vorstellung die mannigfaltigsten Nüancen im Gemüth erzeugen kann.

Man vergleiche zu diesem Behufe die verschiedenen Melodien über dieselben Worte des Sextus.



Neunmal äussert Sextus denselben Gedanken, »Keiner, der stirbt, kann so viel leiden«, jedesmal aber anders.

Bei a) ist es reine Verzweiflung; bei b) wie mit klagender, nach Rettung ausschauender Nüance; bei c) nur der Ausruf: »oh Dio«, als wollte bei den beiden ausgehaltenen Takten die Brust vor Verzweiflung springen, und in T. 61 u. 62 Sextus sich in den Abgrund stürzend vor der Qual retten; bei d) wie gehetzt von der Qual, hierhin, dorthin den Ausweg suchend, aber überall zurückgetrieben; bei e) wie einen Augenblick ausruhend (T. 67—68), aber wieder aufgejagt (T. 69—70); bei f) ähnlich, doch das *piacere* trostloser wiederholt; bei g) die Verzweiflung wie im Aufange, aber quälender, dieselbe noch einmal genau wiederholt (s. diese Skizze); bei h) ein schmerzliches Zucken des Herzens gleichsam (82—83), und dieselbe Empfindung 84—85, nur wie in Ermattung, mit hinschwindender Kraft.

Diesen Schluss mit hinschwindender Kraft zu schildern, kann befremden. Nach der Situation wäre ein Schluss voll Schwung und Leidenschaft zu erwarten.

Warum hat Mozart ihn nicht so gebildet? Wahrscheinlich in Rücksicht auf die gleich darauf folgende Arie des Sextus. In dieser wiederholt sich eigentlich die vorige Situation, da Sextus ziemlich dieselben Empfindungen, im zweiten Theile dieselbe Verzweiflung noch einmal auszudrücken hat. Diese Arie wollte und musste Mozart um des Sängers willen grösser und breiter halten, hier musste er die Situation nach allen Seiten hin ausbeuten und minutiöser ausmalen. Dies fühlend, stellte er den zweiten Theil des Terzetts in Schatten, um das Interesse des Zuschauers nicht zu sättigen, sondern für die Arie zu sparen und zu erhalten.

Wir berühren hier einen wichtigen Punkt: Die Oekonomie des Ganzen, welche Mozart an dieser Stelle besser einhielt als sein Dichter.

Noch eine Eigenheit dieses Terzetts scheint der Betrachtung werth:

Mit Ausnahme der wenigen Worte, welche Titus an Sextus richtet, reden alle drei Personen die ganze Scene hindurch gar nicht zu einander.

Sie sehen sich während ihres ganzen Beisammenseins kaum an, und wenn es geschieht, nur verstohlen; jeder spricht, monologartig, nur seine Gedanken und Empfindungen aus, im Larghetto nach einander, im Allegro gleichzeitig.

Sextus fängt an, während er seine breite Periode vorträgt, stehen Titus und Publius stumm und unthätig da. Hierauf, bei Titus' Gesang, sind die beiden andern stumm; sodann kommt Publius an die Reihe, wobei wieder Sextus und Titus schweigen müssen.

Dieses »bei Seite« aller Personen würde in der Wirklichkeit un-

möglich sein und auch im recitirten Schauspiele stören. In der Oper ertragen wir eine derartige Unwahrscheinlichkeit, wenn der Empfindungsgehalt der Situation bedeutend genug ist. Die Musik versetzt uns dann in das Innere der Personen und lässt uns darüber die äussere Scene und die zeitlichen und räumlichen Bedingungen von Vorgang und Handlung auf einen Augenblick vergessen.

Ueber die verschiedenen Formen des Terzetts etwas bestimmen wollen, würde eine vergebliche Mühe sein. Sie sind in grosser Mannigfaltigkeit in den modernen Opern bereits vorhanden, doch wird Niemand sagen können, dass alle möglichen Arten schon erschöpft seien. Durch das Studium der vorhandenen muss sich der Kunstjünger mit ihren mannigfachen Erscheinungsweisen bekannt machen. Dann wird er bei Talent und dem nöthigen Anlass auch noch neue bilden können.

Neuntes Kapitel.

Von den Ensemble-Stücken.

Der Begriff »Ensemble« ist in der Oper ein schwankender. Eigentlich sind, wie schon bemerkt, alle mehrstimmigen Stücke Ensembles, also schon das Duett und Terzett. Doch nennt man nicht diese, sondern erst die Gesangsstücke für 4, 5, 6 und mehr Stimmen Ensembles. Und auch hier kommt wieder die Ausnahme vor, dass man die 4, 5, 6 und 7 stimmigen Ensembles nicht als solche, sondern nach ihrer Stimmenzahl als Quartette, Quintette, Sextette, Septette bezeichnet findet, namentlich dann wenn ihr Text nicht dramatischer, sondern vorwiegend lyrisch betrachtender Natur ist und ihre Form aus nur wenigen Theilen besteht.

Die Ensembles sind erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in die Oper eingeführt, dann aber sehr schnell beliebt — ja man kann sagen: als Modestücke missbraucht worden. Die Rücksicht auf die Verwendung musikalisch wirksamer Ensembles hat nicht bloss die Wahl der Opernstoffe im Allgemeinen beeinflusst, sondern oft genug hat sich innerhalb der einzelnen Werke die Logik der Dichtung dem Wunsche nach einem Ensemble beugen müssen. Wenn wir die Ensembles in den Opern der letzten 100 Jahre durchgehen, so werden wir fast bei der Mehrzahl finden, dass sie in der Situation n i c h t begründet sind. Nehmen wir ein berühmtes Beispiel: das Sextett im Don Juan. Wie kommen alle diese Personen, mir nichts dir nichts, in Donna Annas Haus und noch dazu in der Dunkelheit? Das ist nicht zu begreifen und nicht anders zu erklären, als dass der Dichter eben ein Sextett für den Komponisten hat schreiben wollen.

Was bisher über die Textworte zu den einzelnen Singstücken bemerkt worden, gilt auch für die Ensembles. Einfachheit des Ausdrucks und Kürze der Strophen werden sich immer am günstigsten für die musikalische Behandlung erweisen. Alle einzelnen Momente der Situation sollen nur skizzenhaft angegeben, nicht dichterisch breit ausgemalt sein. Denn je mehr das Letztere geschieht, je breiter und subtiler der Text ausgeführt ist, desto mehr wird der Musiker gehindert.

Das Ensemble, als mehrstimmiges Tonstück im Allgemeinen, kann entweder durchgängig nur aus einer Situation bestehen, oder aus mehreren, an einander gereihten verschiedenen Scenen gebildet sein. Wir wollen nun eines der letzten Art betrachten, die Introduktion zu Don Juan, und fassen zunächst den Text dazu ins Auge.

Leporello, D. Anna, D. Giovanni, Commendatore.

Leporello.

Notte e giorne faticar,
Per chi nulla sà gradir;
Piova e vento sopportar,
Mangiar male e mal dormir!
Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir.
Oh che caro galantuomo!
Vò star dentro colla bella
Ed io far la sentinella.
Ma mi par che venga gente
Non mi voglio far sentir.

D. Anna.

Non sperar se non m'uccidi
Ch' io ti lasci fuggir mai.

D. Giovanni.

Donna folle, indarno gridi,
Chi son io tu non saprai!

Leporello.

Che tumulto, oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai.

D. Anna.

Gente, servi! al traditore!

D. Giovanni.

Taci e trema al mio furore!

D. Anna.

Come furia disperata
Ti saprò perseguitar.

D. Giovanni.

Questa furia disperata
Mi vuol far precipitar.

D. Anna.

Scelerato!

D. Giovanni.

Sconsigliata!

Leporello.

Stà a veder che il malandrino
Mi farà precipitar.

Commendatore.

Lascia la indegno,
Battiti meco.

D. Giovanni.

Và, non mi degno,
Di pugnar teco?

Commendatore.

Così pretendi
Da me fugir?

Leporello.

Potessi almeno,
Di quà partir.

D. Giovanni.

Misero, attendi
Se vuoi morir.

Commendatore.

Ah soccorso, son tradito!
L'assassino m'ha ferito
E dal seno palpitante
Sento l'anima partir.

D. Giovanni.

Ah già cade il sciagurato,
Affannosa e agonizzante
Già dal seno palpitante
Veggo l'anima partir.

Leporello.

Qual misfatto! Qual ecceso!
Entro il sen dallo spavento
Palpitar il cor mi sento.
Jo non sò che far, che dir.

In diesem Ensemble sind die vier Personen niemals alle zu gleicher Zeit auf der Bühne und in Handlung.

Den Anfang der Scene macht Leporello allein; alsdann treten Donna Anna und Don Juan hinzu; hierauf erscheint der Commendatore, während Donna Anna nach Beistand forteilt. Zum Schluss der Scene sind Don Juan, der Commendatore und Leporello vorhanden. Letzterer nur ist während des ganzen Ensembles gegenwärtig. So beginnt das Stück mit einem Arientheil, und wird, obgleich vier Personen die Handlung bilden, doch niemals zum Quartett, sondern bringt es nur bis zum Terzett.

Die Situation ist eine der stärksten, welche die Bühne bringen kann, eine nächtliche Schauerscene. Nachdem der Wache haltende Diener seinem Unmuth über das ruchlose Treiben seines Herrn Ausdruck gegeben, erscheint dieser, von der überfallenen D. Anna verfolgt und aufgehalten, und die Scene schliesst mit dem Tode des Commendatore.

Aber mit wie wenigen, ganz kurzen, skizzenhaften Strichen sind alle diese schrecklichen Ereignisse von dem Dichter gezeichnet. Da gibt es keine breite Ausführung der einzelnen Momente, keine poetischen Bilder und Ausschmückungen, alles ist mit den wenigsten, natürlichsten Worten auf's knappste ausgedrückt.

Diese Behandlung ist den Operndichtern als Muster zu empfehlen, denn sie gibt dem Komponisten Freiheit für die Ausmalung der Situation.

Hat der Komponist den Text zu einem Ensemble vor sich, so wird er immer zunächst untersuchen, welche Momente desselben in einer und derselben Taktart mit einem und demselben Tempo sich zusammenfassen lassen.

Er wird einen Wechsel in der Form nur da eintreten lassen, wo eine bedeutende Wandlung in der Situation und den Empfindungen der handelnden Personen eintritt. Demgemäss hält Mozart in seinen Ensembles eine einmal gewählte Formart so lange fest, als die darin zu schildernden einzelnen Gefühlsmomente eine Aenderung derselben nicht unbedingt nothwendig machen.

Und so sehen wir die sehr verschiedenen Momente der Handlung und der Empfindungen der Personen in dieser Introduktion nur in zwei Hauptgruppen gebracht, beide in derselben Taktart, aber in zwei verschiedene Tempo's: in ein Allegro molto und in ein Andante.

In die erste Form fasste Mozart die folgenden Momente zusammen: den Unmuth des wachestehenden Leporello, den ganzen Auftritt D. Anna's und Don Juan's, das Erscheinen des Commendatore, dessen Herausforderung D. Juan's und den Kampf beider. So verschieden

diese Momente in Handlung und Leidenschaft sind, haben sie doch alle das Gemeinsame mehr oder weniger heftiger Leidenschaft, welche alle in derselben Takt- und Tempoart ausgedrückt werden können.

Sobald aber der Commendatore den Todesstoss empfangen hat, hört der Sturm in den Gemüthern der drei Personen auf, die letzten Seufzer des sterbenden Greises, ein Art Mitleid D. Juan's mit seinem Opfer, und das starre Entsetzen Leporello's über die blutige That vertragen kein schnelles Tempo mehr, und so sind die drei Schlussstrophen, worin die Anwesenden ihre Empfindungen zugleich äussern, in einem langsamern Zeitmaass, einem Andante, verarbeitet.

Das Nächste, woran Mozart nach dieser Bestimmung gedacht hat, wird die Haupttonart gewesen sein; er wählte für den ersten Theil F-dur, mit den angemessenen Ausweichungen, für den zweiten Theil F-moll, als Repräsentanten des düstern und traurigen Wechsels der Situation.

Wir lassen vorläufig die Frage über die Mitwirkung der Tonart, so wie der anderen musikalischen Elemente für den Ausdruck bei Seite, um an passenderem Ort darauf zurückzukommen, und gehen hier gleich auf die musikalische Behandlung der einzelnen Textstellen innerhalb der zwei grossen Haupttheile unserer Introduktion über.

Da sind nun zuerst die elf Verse des Textes zu betrachten, welche Leporello, noch allein auf der Scene, vorzutragen hat.





Die Worte, welche der Text hier liefert, kann der Komponist mit dem musikalischen Ausdruck nicht verfolgen; Nacht — Tag, Regen — Wind etc. liessen sich zwar durch äussere Tonmalerei versinnlichen, aber dann bedürfte jedes dieser Worte ein musikalisches Bildchen für sich, was keine einheitliche Stimmung bewirken könnte.

Welche Stimmung gibt sich nun in den vier ersten Versen kund?

Unmuth über die Beschwerden, Gefahren und das schlechte Leben überhaupt, welches Leporello in dem Dienste dieses Wüstlings zu ertragen hat. Das ist die psychologische Einheit der ganzen Strophe, die Mozart zugleich in eine technische Einheit gebracht hat (s. Takt 10 bis 19).

Die Worte sind nicht wiederholt, wie es im ersten Unmuth natürlich ist, der seine Gedanken schnell heraussprudelt, — aber alle vier Verse haben dasselbe Motiv, nur jedesmal gesteigert, bis sich im 18ten Takt die Violinen zornig herabstürzen, ganz entgegen den Worten »mal dormir«, wo die Musik, wenn sie sich an die Ausdrücke heften sollte, einschlafen müsste.

Die Gesangperiode wird aber noch eindringlicher gemacht durch das Vorspiel. Beide zusammen bilden eine Periodengruppe, deren Theile sich gleichen. Allein auch der Situation ganz angemessen ist dieses Vorspiel.

Leporello soll auf seinen Herrn warten und aufpassen, um ihn nöthigenfalls zu warnen, wenn Gefahr droht. Das innere Grollen über dieses langweilige und gefährliche Schildwachstehen verräth nun schon die Musik vor dem gesanglichen Ausbruch. Ferner wird durch dieses Vorspiel die Art der Situation Leporello's gleich deutlich gemacht, das fatale Warten, welches der Schauspieler durch sein un-

geduldiges Wesen kund zu geben hat; und endlich nahm Mozart, der Bühnenkundige, auch Rücksicht auf — den Vorhang. Beim Aufrollen desselben wird die Aufmerksamkeit des Auges erst auf das gerichtet, was die Scene zu sehen gibt, wodurch des Ohres Geschäft, zu hören, vom Zuschauer etwas vergessen wird. Darum ist das musikalische Vorspiel auch schon in dieser Hinsicht am Beginn eines Aktes recht an seinem Platz.

Nach dem ersten Ausbruch des Unmuthes im allgemeinen kommen nun andere Vorstellungen und Regungen an die Reihe. Die fatale Lage im Dienste eines solchen Herrn — was ist natürlicher als der Gedanke, sie zu verlassen, und eine bessere Stellung zu suchen, am liebsten — selbst ein Gebieter zu werden. Das drücken die beiden folgenden Verse aus:

Voglio far il gentiluomo
E non voglio più servir.

Sie verlangen auch einen andern musikalischen Ausdruck, und sind von Mozart in folgende zwölftaktige Periode gebracht.

195.



Es sind hier gleiche Motive zu verschiedenen Worten wiederholt (erste Hälfte) und gleiche Worte zu verschiedenen Motiven (Abschnitt 2, 3 und 4). Die Grundstimmung der ganzen Periode ist eine lebhaft freudige: Leporello vertieft sich in das freundliche Zukunftsbild, wo er selbst der Herr sein will, und weist mit einer behaglichen Entschiedenheit den Gedanken an ferneres Dienen zurück.

Wieder einen anderen Gedanken, eine andere verwandte Vorstellung enthalten die drei folgenden Verse:

Oh che caro galantuomo!
Vò star dentro colla bella
Ed io far la sentinella!

Hier taucht eine ironisch-höhnische Empfindung in Leporello auf, denn der Bursche ist nicht ohne eine Art Humor und Pfiffigkeit. Diese drei Verse sind in die folgende Periode von 13 Takten gebracht.

196.



Es sei hier aufmerksam gemacht auf das abwechselnde Spiel zwischen Orchester- und Gesangmelodie, welche Konstruktionsweise Mozart sehr liebt, wohl in keinem Singstück ganz fehlen lässt, und die immer von angenehmer Wirkung ist.

Dies sind die drei Vorstellungen, welche der Text Leporellos bis hierher enthält. Unter diesen ist ihm die liebste, dass er selbst den Herrn spielen will; darum kehrt sie in vollständiger Wiederholung zurück. Technisch wird durch diese Repetition die Form gefestigt und abgerundet!

197.





Nun aber tritt ein neues Moment in die Situation ein, indem sich dem Leporello ein Geräusch bemerkbar macht:

> Ma mi par che venga gente,
> Non mi voglio far sentir.

Diese Verse bilden die letzte Periode seines Gesangs.

198.

57 58 59 60

Ma mi par che venga gente, ma mi par che venga

pp

61 62

gen-te non mi vo-glio far sen - tir ah! non mi vo-glio far sen-

f

63 64 65 66

tir, non mi vo - glio far sen - tir nò, nò, nò,

p

67 68 69

nò, nò, nò, non vo - glio far sen - tir.

An dieser Periode ist der Schluss bemerkenswerth. Durch die Wiederaufnahme des Schlussmotivs aus der zweiten Periode (Beisp. 195) auf ganz andere Worte wird nicht blos die ganze Auftrittspartie des Leporello in fester abgeschlossene Form gebracht, sondern auch der komisch beschränkte Charakter dieses Burschen launig illustrirt.

Jetzt verändert sich die Situation; an die Arie Leporello's schliesst sich ein Terzett. Dies ist in zwei grössere Gruppen getheilt. Die erste enthält den Auftritt D. Anna's und D. Juan's mit dem bei Seite beobachtenden Leporello über die folgenden Verse:

D. Anna.
Non sperar, se non m'uccidi,
Ch'io ti lasci fuggir mai.

D. Giovanni.
Donna folle! indarno gridi,
Chi son io tu non saprai.

Leporello.
Che tumulto, oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai.

D. Anna.
Gente, servi, al traditore!

D. Giovanni.
Taci e trema al mio furore!

D. Anna.
Come furia disperata
Ti saprò perseguitar.

D. Giovanni.
Questa furia disperata
Mi vuol far precipitar.

D. Anna.
Scelerato!

D. Giovanni.
Sconsigliata!

Leporello.
Stà a veder, che il malandrino
Mi farà precipitar.

Die zweite Gruppe entsteht bei dem Auftritt des Commendatore, während Donna Anna entflieht, und hat die folgenden Verse als Unterlage.

Commendatore.
Lascia la indegno!
Battiti meco.

D. Giovanni.
Và, non mi degno
Di pugnar teco.

D. Giovanni.
Misero, attendi
Se vuoi morir.

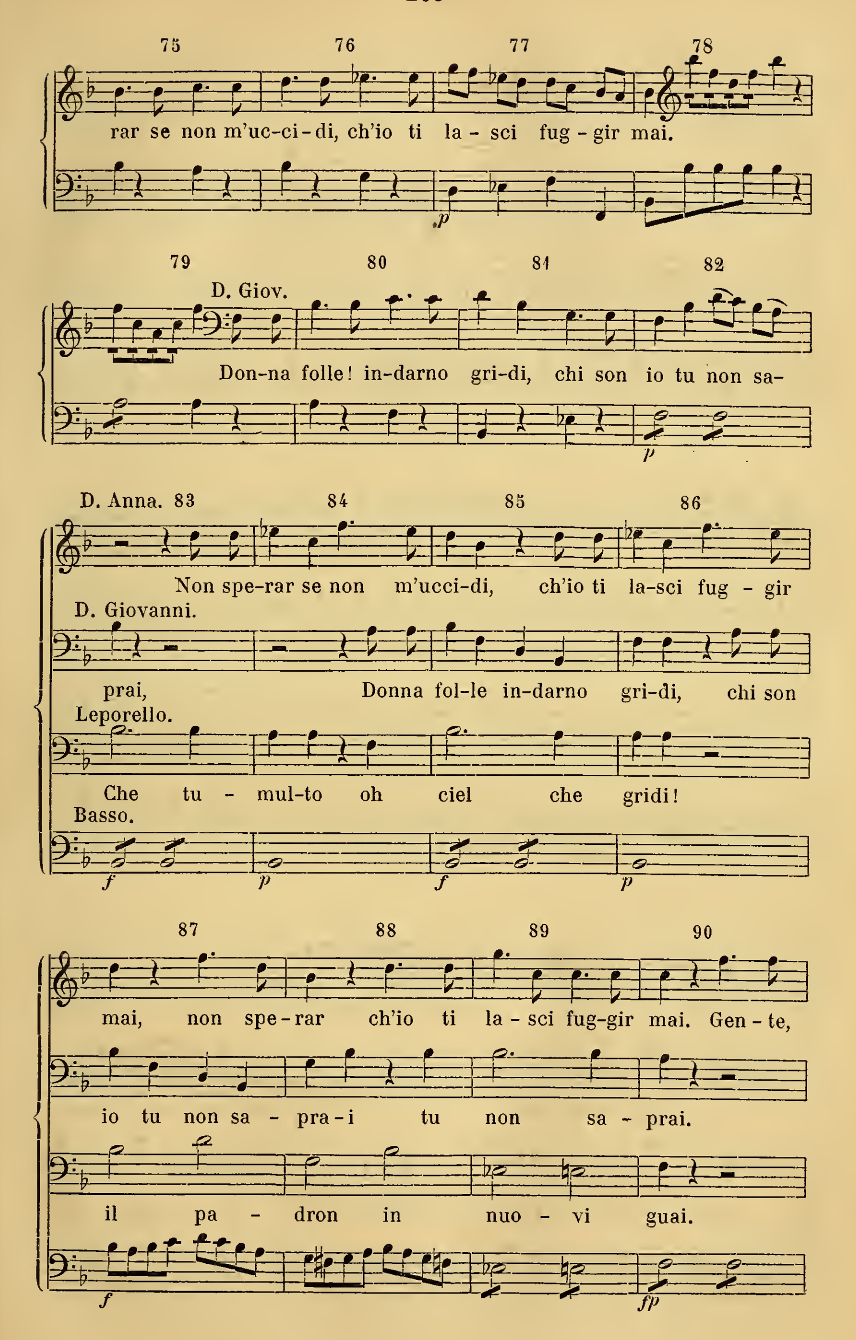
Commendatore.
Così pretendi
Da me fuggir?

Leporello.
Potessi almeno
Di quà partir.

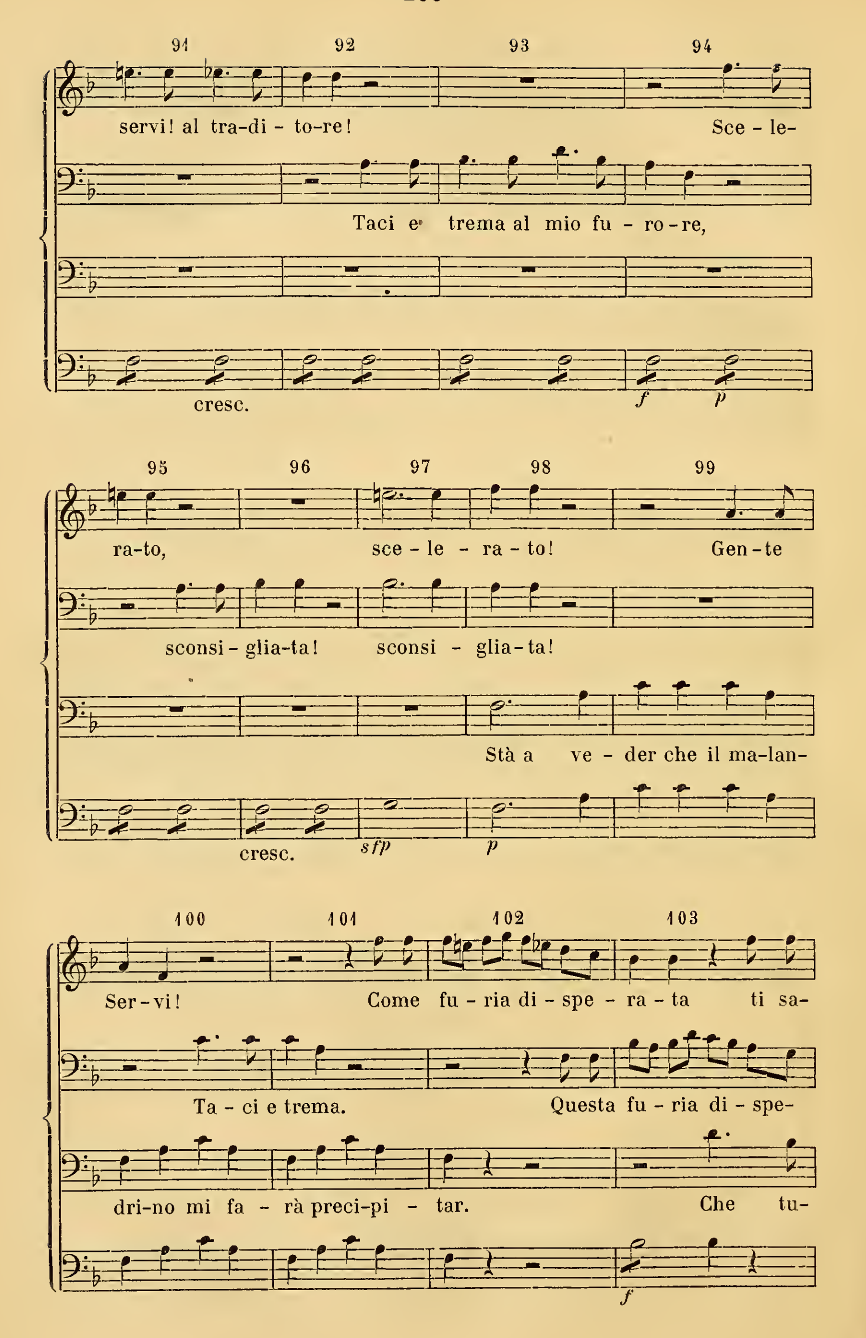
Hier ist die Skizze dieser beiden Gruppen.

199.

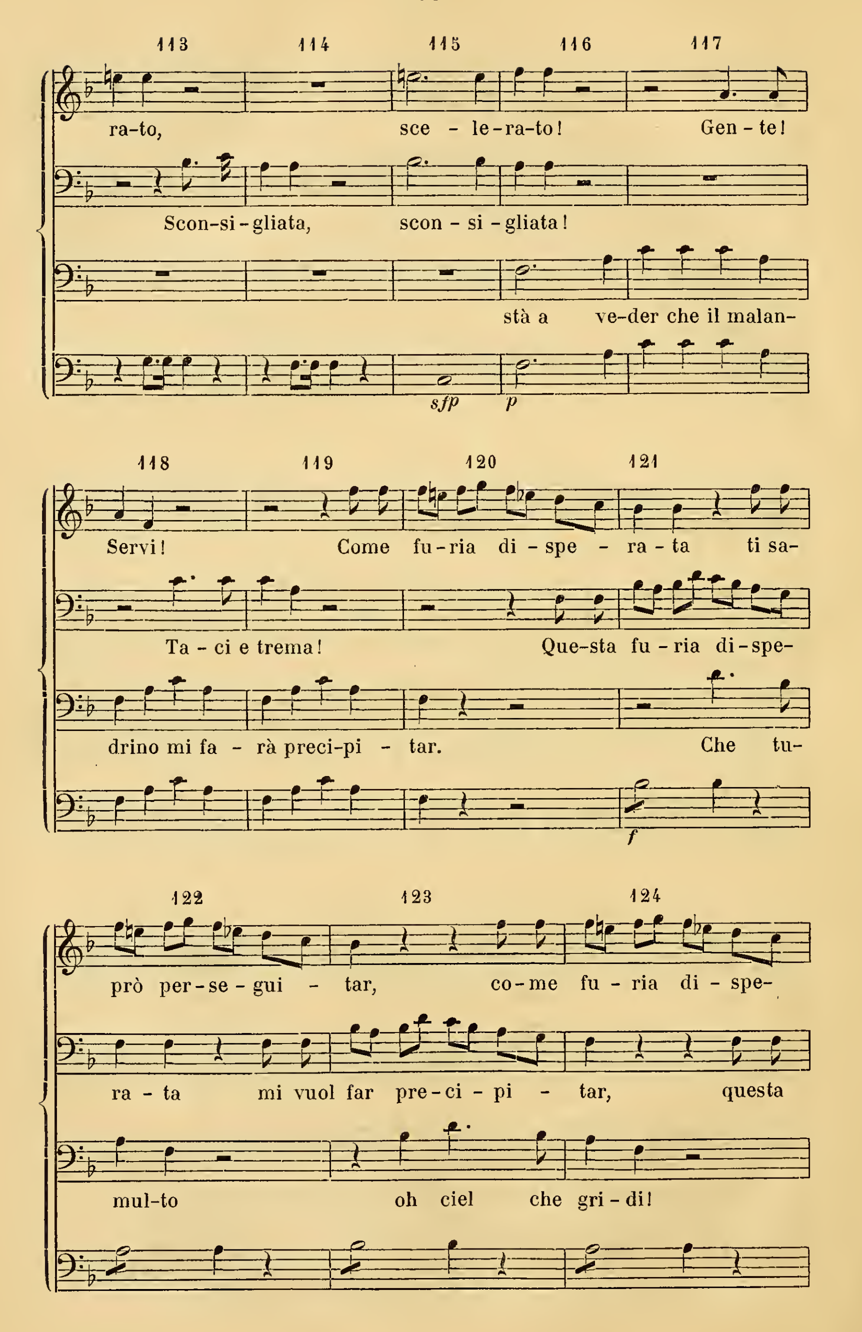


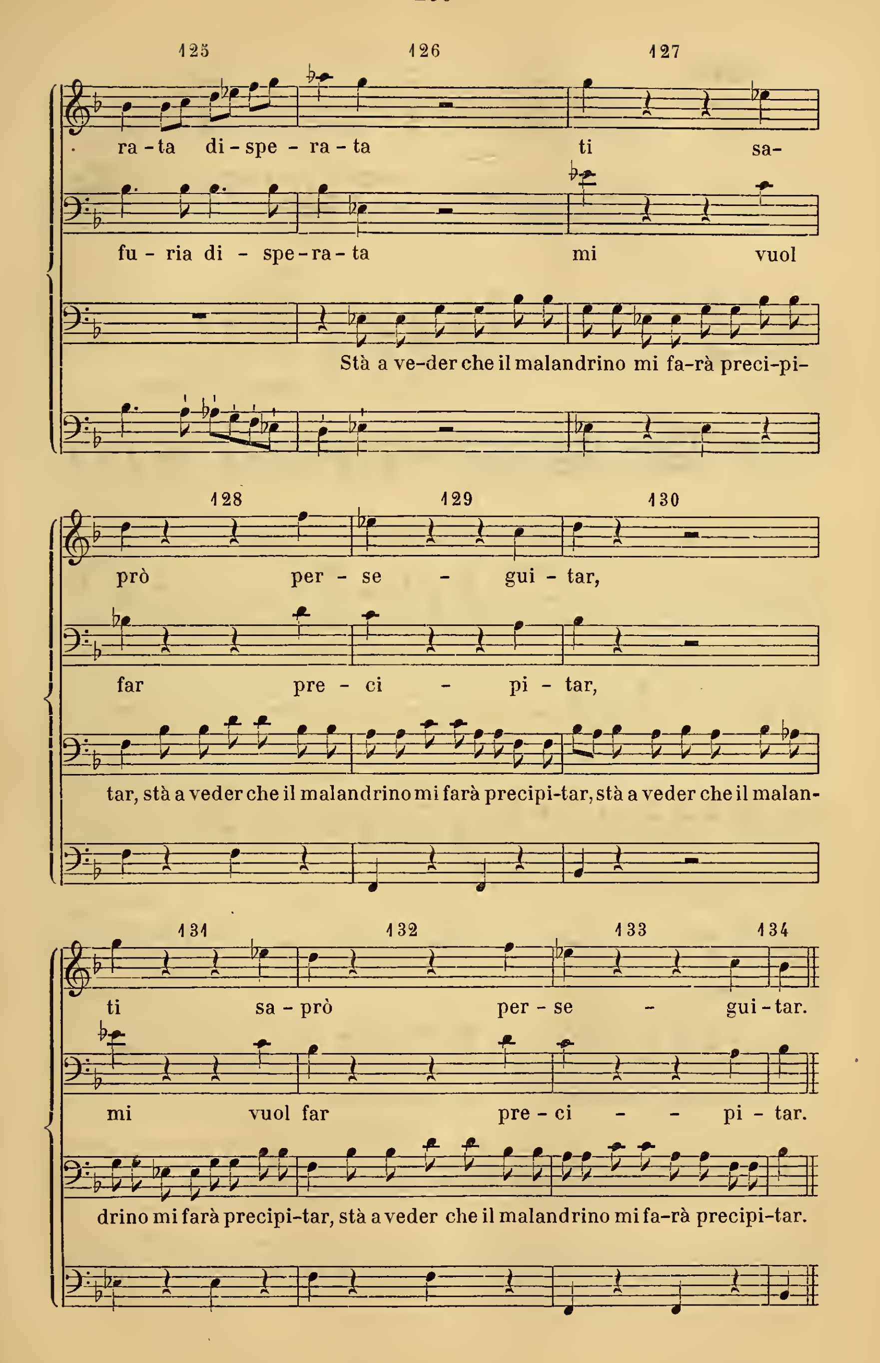


75 76 77 78
rar se non m'uc-ci-di, ch'io ti la - sci fug - gir mai.
79 80 81 82
D. Giov.
Don-na folle! in-darno gri-di, chi son io tu non sa-
D. Anna. 83 84 85 86
Non spe-rar se non m'ucci-di, ch'io ti la-sci fug - gir
D. Giovanni.
prai, Donna fol-le in-darno gri-di, chi son
Leporello.
Che tu - mul-to oh ciel che gridi!
Basso.
87 88 89 90
mai, non spe-rar ch'io ti la - sci fug-gir mai. Gen - te,
io tu non sa - pra-i tu non sa - prai.
il pa - dron in nuo - vi guai.

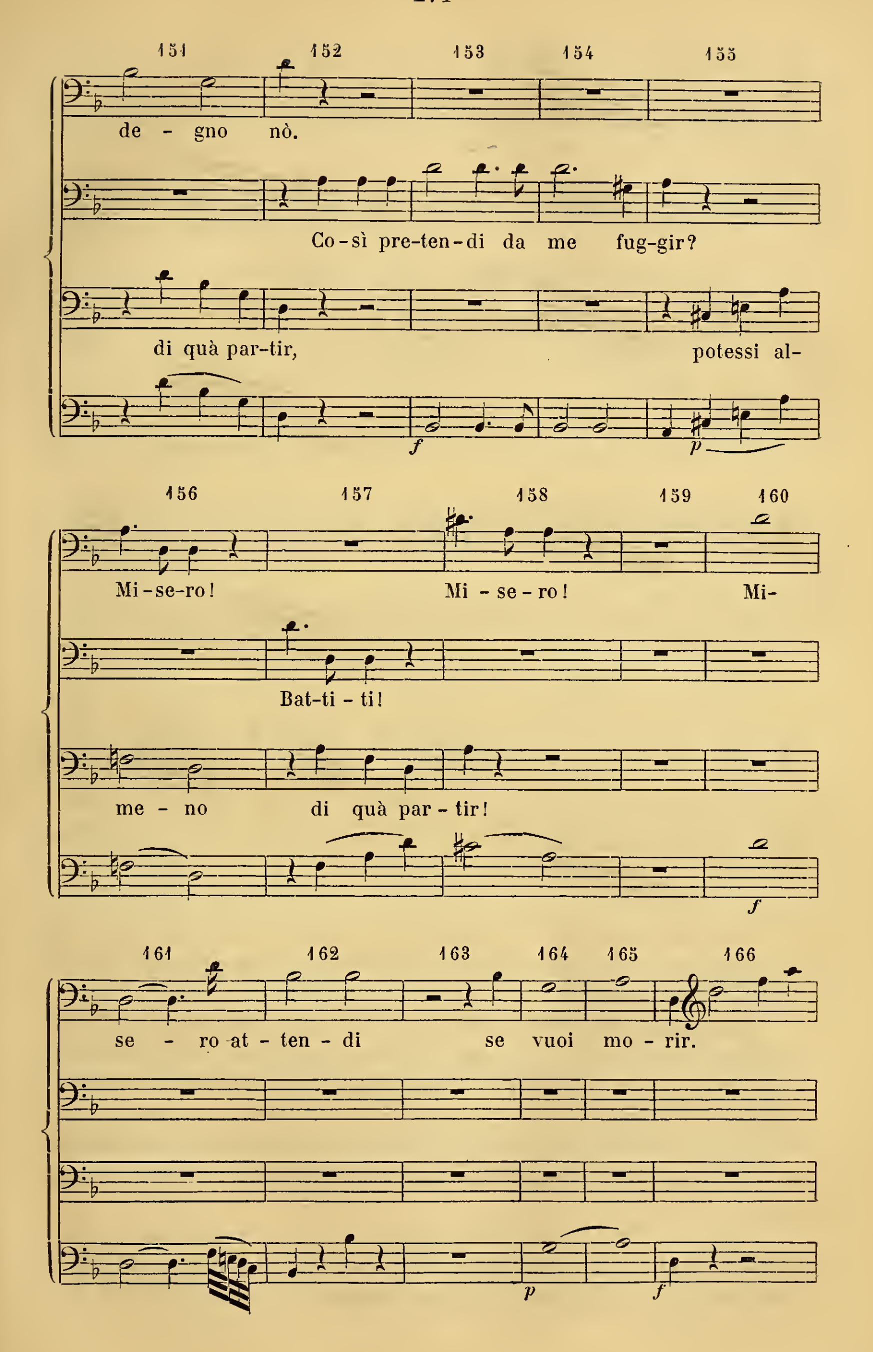

91
92
93
94
servi! al tra-di - to-re!
Sce - le-
Taci e trema al mio fu - ro-re,
cresc.
f
p
95
96
97
98
99
ra-to,
sce - le - ra - to!
Gen-te
sconsi - glia-ta!
sconsi - glia-ta!
Stà a ve - der che il ma-lan-
cresc.
sfp
p
100
101
102
103
Ser-vi!
Come fu - ria di - spe - ra - ta ti sa-
Ta - ci e trema.
Questa fu - ria di - spe-
dri-no mi fa - rà preci-pi - tar.
Che tu-
f


104
105
106
prò per-se-gui - tar, co-me fu-ria di - spe-
ra - ta mi vuol far pre-ci-pi - tar, que-sta
mul-to oh ciel che gri-di!
107
108
109
ra-ta di-spe - ra-ta ti sa-
fu - ria di - spe-ra-ta mi vuol
Stà a ve-der il ma-lan-dri-no mi fa-rà pre-ci-pi-
110
111
112
prò per - se - - gui - tar. Scele-
far pre - ci - - pi - tar.
tar,stà a veder che il malan-drino mi fa-rà preci-pi - tar,


113 114 115 116 117
ra-to, sce - le-ra-to! Gen - te!
Scon-si-gliata, scon - si - gliata!
stà a ve-der che il malan-
sfp p
118 119 120 121
Servi! Come fu-ria di - spe - ra - ta ti sa-
Ta - ci e trema! Que-sta fu - ria di-spe-
drino mi fa - rà preci-pi - tar. Che tu-
f
122 123 124
prò per-se-gui - tar, co-me fu - ria di - spe-
ra - ta mi vuol far pre-ci - pi - tar, questa
mul-to oh ciel che gri-di!


125
126
127
ra - ta di - spe - ra - ta
ti sa-
fu - ria di - spe - ra - ta
mi vuol
Stà a ve-der che il malandrino mi fa-rà preci-pi-
128
129
130
prò per - se - gui - tar,
far pre - ci - pi - tar,
tar, stà a veder che il malandrino mi farà precipi-tar, stà a veder che il malan-
131
132
133
134
ti sa - prò per - se - gui - tar.
mi vuol far pre - ci - pi - tar.
drino mi farà precipi-tar, stà a veder che il malandrino mi fa-rà precipi-tar.


200.
134
135
136
Basso.
137
138
139
140
Comm.
Lascia la in-degno,
141
142
143
144
145
Don Giov.
Và, non mi degno di pu-gnar
bat - ti - ti meco!
146
147
148
149
150
te-co,
và, non mi
Co-si pre - ten - di da me fug-gir?
Leporello.
Potessi al - me - no


151
152
153
154
155
de - gno nò.
Co-sì pre-ten-di da me fug-gir?
di quà par-tir,
potessi al-
f
p
156
157
158
159
160
Mi-se-ro!
Mi - se - ro!
Mi-
Bat-ti - ti!
me - no
di quà par - tir!
f
161
162
163
164
165
166
se - ro at - ten - di
se vuoi mo - rir.
p
f



Die Aeusserungen der drei Personen geschehen im Texte alle nacheinander, in der Komposition aber sind sie zum grossen Theil als gleichzeitige behandelt.

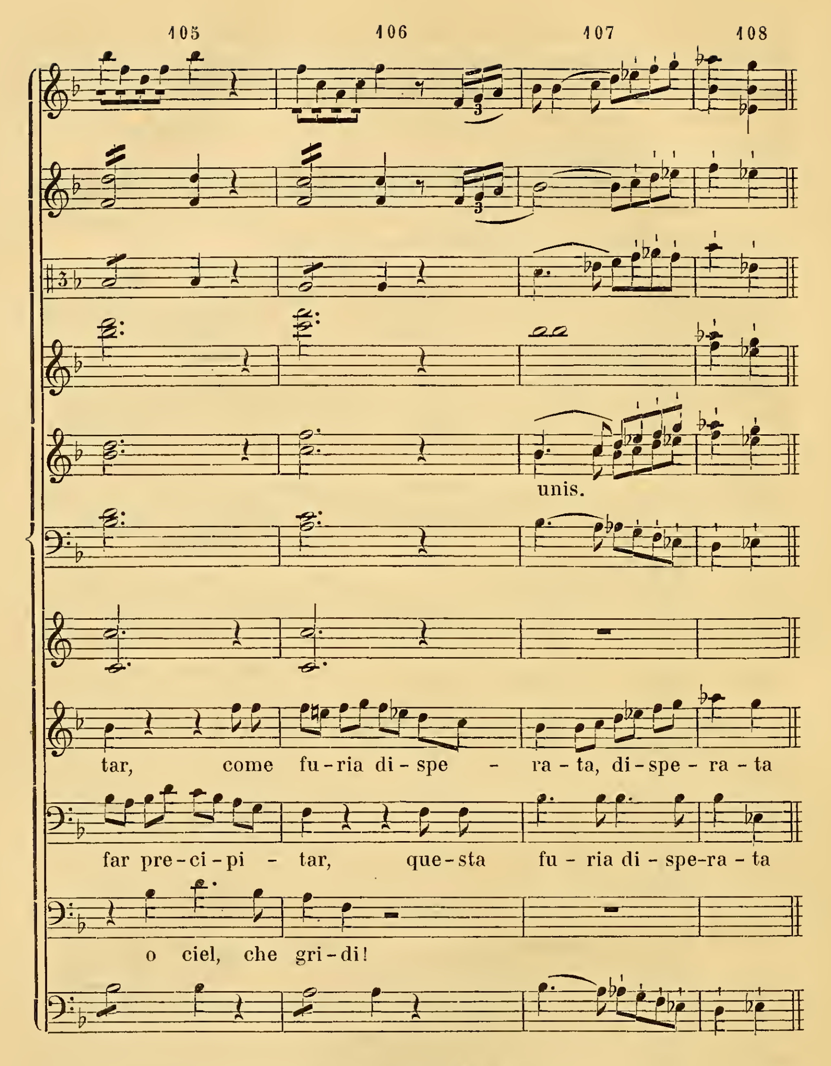
Das Allgemeine in den beiden vorstehenden Gruppen, der Hauptcharakter der Scene ist in den Worten Leporello's: »Che tumulto! o ciel, che gridi« angedeutet. Der Hauptcharakter der von Mozart dazu komponirten Musik ist dem entsprechend der der lebhaften Bewegung und Aufregung und als solcher namentlich in den Motiven der energisch auffahrenden und accentuirenden Instrumente ausgedrückt.

Wenn in den Takten 98 bis mit 101 z. B. das Orchester Leporello's Melodie zu den Worten: »Stà a veder, che il malandrino mi farà precipitar« leiser und ruhiger begleitet, so kann das den Ein-

druck des leidenschaftlicher Streites zwischen Donna Anna und Don Juan nicht verwischen, besonders weil jene ihr: »Gente! Servi!« und dieser sein: »Taci e trema« zugleich dazu aussprechen, und darauf gleich wieder die Zornesäusserungen beider als Hauptsache hervortreten.

Wenn, wie hier, das vorherrschende Hauptmerkmal der Situation durch das Orchesterspiel dargestellt wird, so können trotzdem noch die Singstimmen ausdrucksvoll hervortreten.





So machen sich in dem vorstehenden Beispiele die Leidenschaftsausbrüche der Donna Anna besonders bemerkbar, aber auch Don Juan gibt seiner gereizten Stimmung selbständigen Ausdruck und Leporello seinem Staunen und Schrecken.

Wir sehen demnach an unserer Stelle, dass sich Orchester und Singstimmen in die Darstellung der Situation theilen und zwar so, dass auf den ersteren Faktor der Hauptantheil entfällt.

Diese Form der musikalischen Ensembles ist die gebräuchlichste.

Wir unterscheiden noch eine zweite, in welcher die Singstimmen ihre Gefühle allein aussprechen, und das Orchester nur die homophone Unterstützungsrolle dazu spielt, wie z. B. die Stelle von Takt 90 bis mit 97 zeigt, und eine dritte: das Orchester enthält die Hauptschilderung der Situation, und die Singstimmen deklamiren nur das Gefühl erklärend dazu, ohne dass man eine besondere Charakteristik derselben empfände.

Es geht schon hieraus hervor, dass die Ensembles — wenigstens die ausgesprochen dramatischen Ensembles — nicht, wie die Arie, als spezifische Gesangkompositionen zu betrachten sind. Vielmehr werden sie meist in Form und Geist den Instrumentalwerken nachgebildet; das gesungene Wort gibt die Erläuterungen des musikalischen Inhalts. Namentlich sind die Mozart'schen Ensemblestücke von diesem Gesichtspunkte zu betrachten. Singt man die Partien der Sänger allein, so werden sehr viele Stellen derselben ziemlich unbedeutend, ja manche wirklich nichtssagend erscheinen. Tritt aber das Orchester hinzu, so hören wir ein herrliches, tiefempfundenes, wahr ausgedrücktes dramatisch-musikalisches Tonstück.

Zu dem Genuss an denselben trägt aber nicht blos die Wahrheit des Ausdrucks bei, sondern wohl ebensoviel der überall klare technische Bau derselben, der auf Symmetrie, Bezüglichkeit, thematischer Arbeit beruht, wie eben bei den Instrumentalformen auch.

Man betrachte in diesen Beziehungen die ganze eben gegebene Skizze, überall sind symmetrische Perioden, bezügliche Wiederkehr derselben an gewissen Orten, thematische Arbeit nach Motiv-, Abschnitt-, Satzmodellen u. s. w. zu bemerken.

Bis zu Ende der vorstehenden Skizze, den Zweikampf zwischen Don Juan und dem Commendatore mit einbegriffen, sind alle Momente in derselben Takt- und Tempoart geschildert, wofür oben der Grund angegeben ist. Wollte man aber das ganze Stück hindurch auch dieselbe Tonart beibehalten, so würde eine modulatorische Einförmigkeit entstehen, die sich nicht rechtfertigen liesse.

Allein auch hierin thut Mozart nicht mehr als nöthig. Die Arie Leporello's ist, eine kurze Ausweichung nach C dur ausgenommen, durchaus in F dur gehalten. Die erste Gruppe des Terzetts (Donna Anna, Don Jan und Leporello) hat B dur zum Hauptton; die zweite Gruppe (Don Juan, Commendatore und Leporello) geht aus G moll und wendet sich beim Gefecht nach D moll. So herrscht in jeder Gruppe eine Tonart, deren Einheit durch die geringen, flüchtig vorübergehenden Ausweichungen nicht zu verwischen ist.

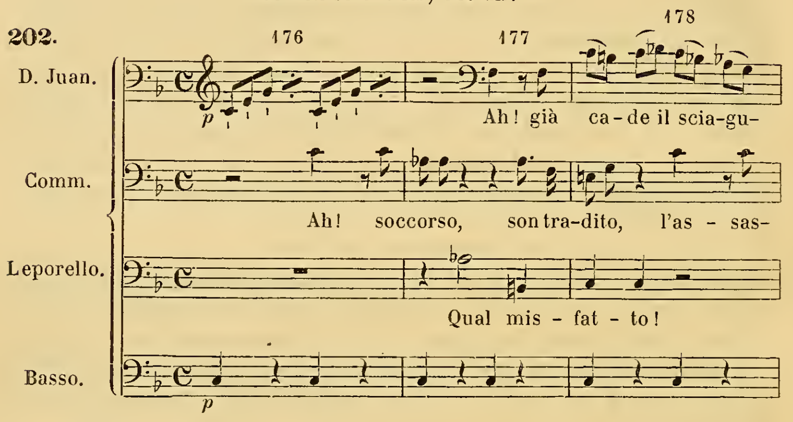
Als Schluss dieser Introduktion sind nun die drei letzten Strophen, jede von vier Versen, gebildet.

D. Giovanni.
Ah già cade il sciagurato
Affannosa e agonizzante
Già dal seno palpitante
Veggo l'anima partir.

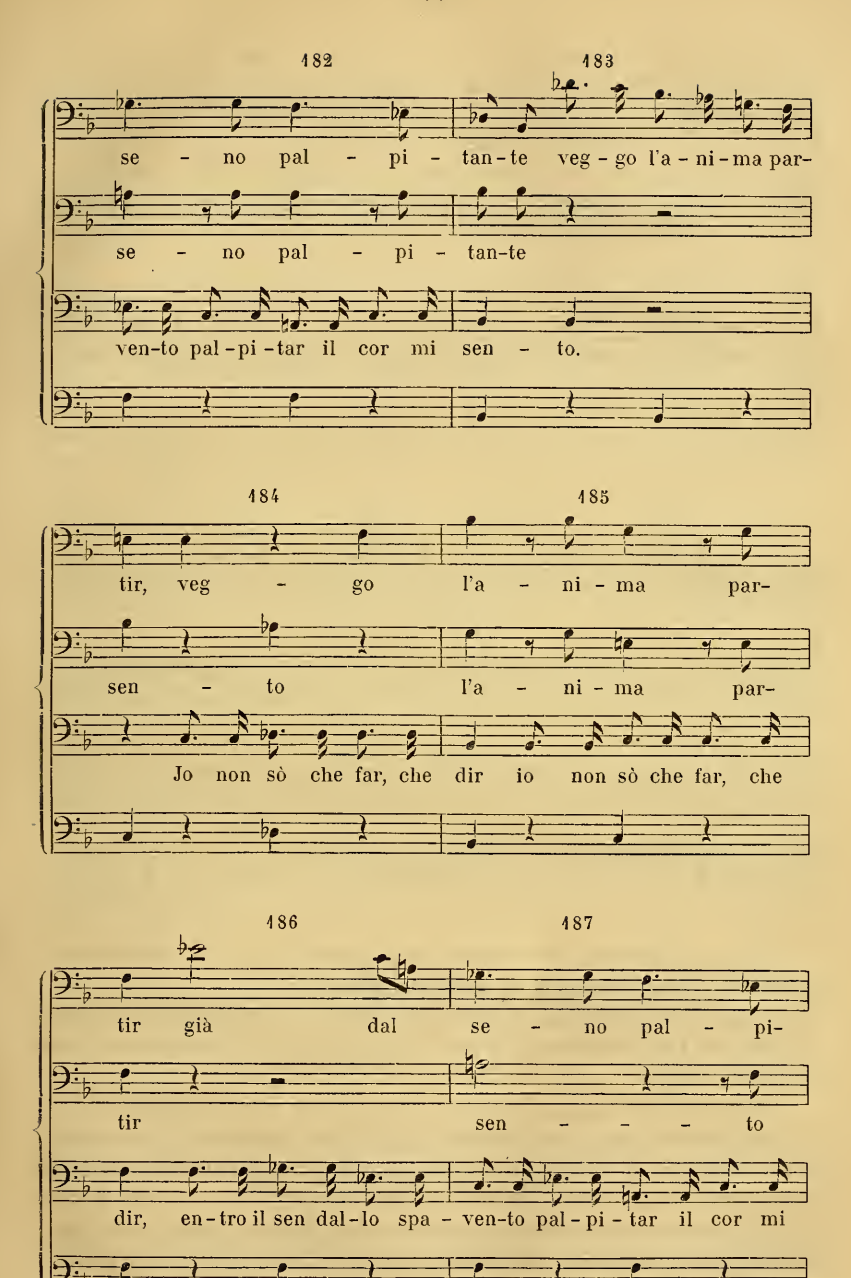
Commendatore.
Ah soccorso, son tradito,
L'assassino m'ha ferito
E dal seno palpitante
Sento l'anima partir.

Leporello.
Qual misfatto! Qual eccesso!
Entro il sen dallo spavento
Palpitar il cor mi sento.
Jo non sò che far, che dir.

202.






182
183
se - no pal - pi - tan-te veg-go l'a-ni-ma par-
se - no pal - pi - tan-te
ven-to pal-pi-tar il cor mi sen - to.
184
185
tir, veg - go l'a - ni - ma par-
sen - to l'a - ni - ma par-
Jo non sò che far, che dir io non sò che far, che
186
187
tir già dal se - no pal - pi-
tir sen - - - to
dir, en-tro il sen dal-lo spa - ven-to pal-pi-tar il cor mi





Dieses Andante, der Schluss der Introduktion, ist ein Meisterstück der Ensemblemusik in allen Beziehungen.

Der Text bietet kein Wechselgespräch, sondern jede Person drückt ihre Empfindungen für sich aus, und diese Empfindungen sind bei jeder anders.

Der schwache, zum Tode getroffene Greis haucht klagend seine letzten Seufzer aus; Don Juan sieht das Opfer scheinbar gleichgiltig hinsterben, allein Zorn und Leidenschaft sind nach der That plötzlich verschwunden, er fühlt ein menschliches Regen, das zwar die Worte des Dichters nicht schildern, welches aber Mozart gefühlt und dargestellt hat. Leporello ist erstarrt vor Schrecken über die Unthat seines Herrn.

Zu diesem Momente der Situation ist zwar auch dieselbe Taktart beibehalten, aber Tempo, Andante, und Tonart, F-moll, mussten sich von allen vorhergegangenen Momenten unterscheiden, weil bei allen Personen ein ganz verschiedener Gemüthszustand eintritt.

Hier ist jene vollkommene Darstellung zu sehen, wo einestheils das Orchester das Allgemeine der Situation, andern theils jede Person dazu ihre individuelle Empfindung auf das charakteristischste äussert.



etc.

pp

ca - de il scia - gu - ra - to af - fan-

di - to l'as - sas - si - no m'ha fe-

fat - to, qual ec-

Das düstere Kolorit, welches die ausgehaltenen tiefen Töne der zweiten Violine und Viola, der Hörner und hinzutretenden Fagott's wie ein schwarzes Leichentuch über den Gesang legen, die matten Triolen der ersten Violinen, die sich immer erheben wollen und immer wieder zurücksinken, die dumpf angeschlagenen Viertel des Basses, alles pianissimo durch das ganze Stück sich hinschleppend, — welch plastisch herzergreifender Ausdruck der traurigen Sterbescene! Und eben so wahr spricht jede Person das Gefühl ihrem individuellen Charakter gemäss, vermittelst der polyphonen Kunst, aus.

Ein merkwürdiger, tief psychologischer Zug muss dabei am Anfange dieses Andante dem aufmerksamen Beobachter auffallen! Beim Auftritt Donna Anna's und Don Juan's im Allegro singt erstere:



und dagegen Don Juan:



Im Andante singt Don Juan:



Klingt das nicht, als rege sich die Erinnerung an D. Anna's Racheschrei in Don Juan's Seele und der Gedanke jetzt: da hat sie die Folge ihrer Wuth, die mich verderben wollte und sie getroffen hat!

Dem Begriff »Ober-, Mittel-, Unterstimme« ist in dem Zusammengesang der drei Männer in diesem Terzett nicht im strengen Sinne Rechnung getragen, vielmehr hat Mozart die Stimmen sich kreuzen lassen: Leporello, der eigentliche Bass des Terzetts, tritt über die Stimme des Don Juan; der Commendatore, der die höchste führt, übernimmt stellenweise den Bass u. s. w. Diese Methode tritt überall ein, wo ein Ensemble aus Stimmen gebildet wird, die der Gattung nach gleich sind, hier also lauter Bässe: Für den Satz ist in solchen Fällen zu bemerken, dass die augenblicklich am tiefsten liegende Stimme als Bass zu betrachten ist.

Es ist beim Studium der Mozart'schen Opern sehr zu rathen, den italienischen Text und nicht die meist ganz erbärmlichen und oft einen ganz anderen Sinn unterschiebenden deutschen Uebersetzungen zu berücksichtigen. Wenn z. B. des Commendatore Worte:

Lascia la indegno!
Battiti meco.

im Deutschen durch:

Lass sie, Verführer,
Zieh deinen Degen.

wiedergegeben sind, so mag das gehen, der Sinn, die Ausforderung, bleibt derselbe. Erwidert aber nun Don Juan hierauf:

Va non mi degno,
Di pugnar teco.

und ist das im Deutschen mit den Worten wiedergegeben·

Wie, grauer Alter,
Noch so verwegen?

so ist der verächtliche Abweis im Italienischen durch den deutschen Uebersetzer in eine höhnische Frage verwandelt, und damit der Melodie Mozart's die Wahrheit des Ausdrucks genommen. Von solchen

und noch viel ärgeren Verstössen wimmeln nicht allein die von Mozart auf italienische Texte komponirten, sondern überhaupt alle aus anderen Sprachen in's Deutsche übertragenen Opern.

Zu der ganzen fraglichen Situation, in welcher zum grössten Theil die heftigsten Leidenschaften, und ein grauenvolles Ereigniss, eine Tödtung im Zweikampf, vorübergeführt werden, hat Mozart ausser dem Streichquartett nichts weiter als 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner verwendet.

Die Methode, nach welcher Mozart das Andante unserer Introduktion erfunden hat, ist leicht zu erkennen. Die Orchesterbegleitung, welche den düster traurigen Grundzug der Situation ausdrückt, war mit dem 1. Takte modellirt. Unter den Singstimmen ist die des Commendatore die leitende, nur an einigen Stellen wird sie auf die Länge eines Taktes von Don Juan abgelöst. Im übrigen aber hat dieser wie Leporello im Wesentlichen die Rolle einer Zusatzstimme. Es war allerdings Mozart's Gabe, auch solche Nebenstimmen noch mit Charakter auszustatten!

Wir wollen nun zur weiteren Uebung noch die Introduktion zur Zauberflöte betrachten.

Hier der Text dazu.

Arientheil.
Allegro, 4/4 Takt, C moll.

Tamino.

Zu Hülfe! Zu Hülfe! Sonst bin ich verloren,
Der listigen Schlange zum Opfer erkoren!
Barmherzige Götter, schon nahet sie sich!
Ach rettet mich, ach schützet mich!

Terzett.
Es dur — As dur.

Die drei Damen.

Stirb, Ungeheuer, durch unsere Macht!
Triumph! Triumph! sie ist vollbracht,
Die Heldenthat. Er ist befreit
Durch uns'res Armes Tapferkeit.

Erste Dame.

Ein holder Jüngling, sanft und schön.

Zweite Dame.

So schön, als ich noch nie gesehn.

Dritte Dame.

Ja, ja, gewiss, zum Malen schön.

Alle Drei.

Würd' ich mein Herz der Liebe weihn,
So müsst' es dieser Jüngling sein.
Lasst uns zu uns'rer Fürstin eilen,
Ihr diese Nachricht zu ertheilen.
Vielleicht, dass dieser schöne Mann
Die vor'ge Ruh' ihr geben kann.

Erste Dame.

So geht und sagt es ihr!
Ich bleib' indessen hier.

Zweite Dame.

Nein, nein, geht ihr nur hin,
Ich bin hier Hüterin.

Dritte Dame.

Nein, nein, das kann nicht sein!
Ich hüt' ihn hier allein.

Allegretto.
$^6/_8$ Takt, G dur.

Alle Drei.

Ich sollte fort? Ei, ei! wie fein!
Sie wäre gern bei ihm allein.
Nein, nein, das kann nicht sein.

Allegro.
$^4/_4$ Takt, C dur.

Was wollte ich darum nicht geben,
Könnt' ich mit diesem Jüngling leben!
Hätt' ich ihn doch so ganz allein!
Doch keine geht, es kann nicht sein.
Am besten ist es nun, ich geh'.
Du Jüngling, schön und liebevoll,
Du trauter Jüngling, lebe wohl,
Bis ich dich wiederseh'.

Die Situation zu dieser Introduktion ist viel einfacher als die zum Don Juan; sie besteht nur aus zwei Hauptmomenten, dem Auftritt Tamino's, allein, und dem Auftritt der Damen, als jener in Ohnmacht gesunken; also eine Arie und ein Terzett.

Wie in der Don Juan-Introduktion bei Leporello, so geht auch hier dem Gesang ein Vorspiel voraus, und zwar eines der längsten, welche die Opernmusik aufzuweisen hat. Es dehnt sich über 17 Takte aus und spielt bei leerer Scene, wirkt aber gerade dadurch sehr spannend.

Sehr interessant sind die Wiederholungen und Umstellungen, welche Mozart mit den Texteswörten dieser Introduktion vorgenommen hat.

Den Vers Tamino's:

Ach rettet mich, ach schützet mich!

hat Mozart geändert, in:

Ach rettet mich! ach rettet, rettet, schützet mich! ach schützet, schützet, rettet, rettet, rettet, schützet mich!

Wer fühlt nicht die Berechtigung dieser Wortversetzungen und Wiederholungen, wie sie die Angst vor der immer näher und drohender kommenden Schlange hervortreibt?

Ebenso frei behandelt ist die folgende Stelle der drei Damen:

Erste Dame.	Zweite Dame.
So geht und sagt es ihr! Ich bleib' indessen hier.	Nein, nein, geht ihr nur hin. Ich bin hier Hüterin.

Dritte Dame.

Nein, nein, das kann nicht sein!
Ich hüt' ihn hier allein.

Nachdem Mozart diese Verse in der vorstehenden Ordnung verfolgt hat, wiederholt die erste ihren zweiten Vers: Ich bleib' indessen hier; die Zweite: Ich bin hier Hüterin; die Dritte: Ich hüt' ihn hier allein; und darauf noch kürzer und befehlender: die Erste: Ich bleibe; die Zweite: Ich wache; die Dritte: Ich schütze; und zuletzt nun Alle: ich! ich! ich! Der Kürze wegen hat Mozart zuletzt selbst andere Worte hinzugesetzt. Bei der Ersten, anstatt: Ich bleib' indessen hier — nur: Ich bleibe! bei der Zweiten, anstatt: Ich bin hier Hüterin — nur: Ich wache! bei der Dritten, anstatt: Ich hüt' ihn hier allein — nur: Ich schütze!

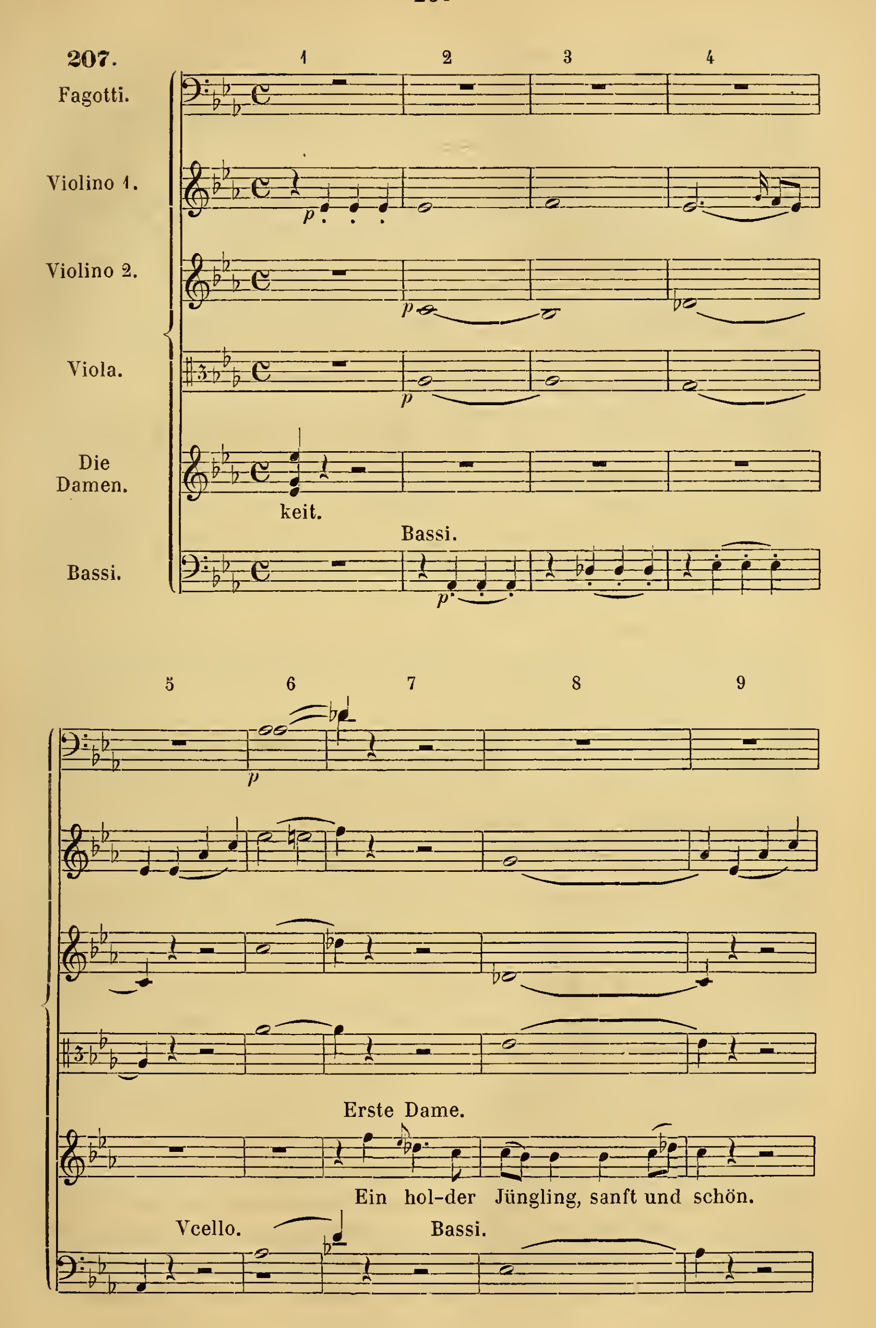
Das Terzett der drei Damen ist in drei verschiedene Abtheilungen gefasst.

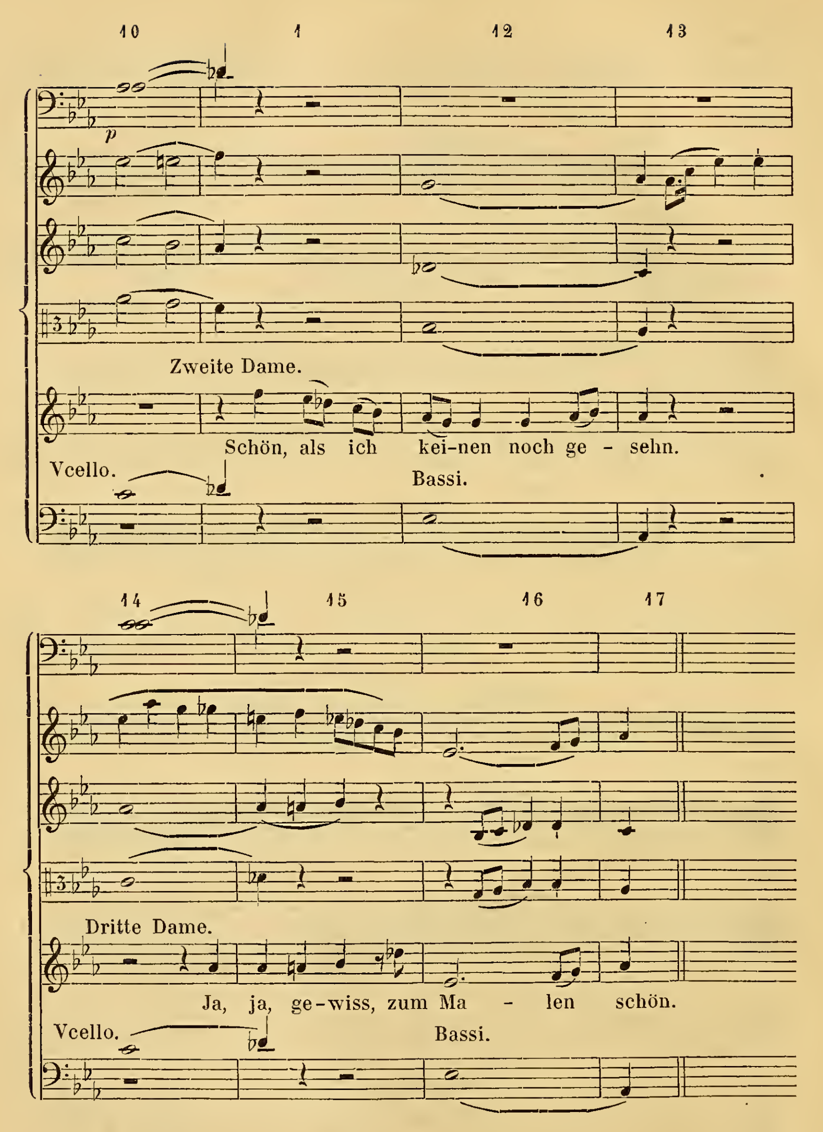
Auch hier hat Mozart seine musikalischen Satzabtheilungen nicht immer nach der Versordnung behandelt. Der zweite und dritte Vers in der ersten Abtheilung ist so abgetheilt:

Triumph! Triumph!
Sie ist vollbracht, die Heldenthat.
Er ist befreit
Durch uns'res Armes Tapferkeit.

Jede dieser Abtheilungen hat eine kleine Melodie für sich, einen selbständigen Satz: aber alle werden als zu einer grösseren Abtheilung gehörend empfunden.

Während bei vielen älteren Opernkomponisten, auch bei Mozart selbst, die langen Vor- und Zwischenspiele die Gemüthshandlung unterbrechen, aufhalten, und der Sänger nicht weiss, was er während der Gesangspausen beginnen soll, sind in der vorliegenden Introduktion einige Zwischenspiele angebracht, die eine herrliche Wirkung machen, wenn die Sängerinnen nur einigermassen ihre Situation begreifen und dieselbe durch geeignetes stummes Spiel dazustellen vermögen:


207.
1
2
3
4
Fagotti.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Die Damen.
keit.
Bassi.
Bassi.
5
6
7
8
9
Erste Dame.
Ein hol-der Jüngling, sanft und schön.
Vcello.
Bassi.



Nach Erlegung der Schlange treten die drei Damen näher, um den zu betrachten, den sie gerettet haben, — und welch schönes, jugendliches Männerbild sehen sie ohnmächtig vor sich liegen! Im Innern der anmuthigen, aber auch lüsternen Damen regt es sich gar liebevoll beim Anblick des reizenden Jünglings, aber noch findet der

Mund nicht Worte, auszusprechen, was sie empfinden. Das Zwischenspiel, Takt 1—6, verräth es aber dem Hörer.

Welch zauberhafter Reiz, welch geheimnissvoll anmuthiges Empfinden liegt in den ersten vier Takten! welch unergründlich ahnungsvolles Regen erwecken die weich nachschlagenden drei Viertel in jedem Takte! Nun hebt die erste Dame sehnsüchtig und zärtlich an: Ein holder Jüngling, sanft und schön; und in derselben Weise seufzt auch die zweite Dame ihr: Schön als ich keinen noch gesehn! Auch die dritte Dame empfindet nicht schwächer als die beiden andern, aber sie spricht ihr bestätigendes: »Ja, ja, gewiss, zum Malen schön!« etwas gemessener aus. Ein treffliches Beispiel, wie die Musik allein, als Zwischenspiel, die Gemüthshandlung erklärend fortführt.

Ein Muster klarster, in sich gefesteter symmetrischer Konstruktion bietet zugleich diese Gruppe; man kann daraus ersehen, wie wenig die Metrik des Textes den Komponisten hindert, über dasselbe Versmass die verschiedensten Musikphrasen zu bilden. Aus der Zeile der ersten Dame hat Mozart eine ganze achttaktige Periode geformt, indem das Orchester die fünf ersten Takte der Melodie, vom zweiten bis mit sechsten, allein vorträgt (der erste Takt gehört noch zur vorhergehenden Periode), und die Singstimme dieselbe dann fortführt bis mit Takt 9. Aus dem zweiten und dritten Vers der zweiten und dritten Dame aber ist durch Verkürzung der Zwischenspiele je nur ein Satz geworden, und erst beide zusammen bilden eine Periode.

Was diese Introduktion noch in Bezug auf Modulation und Instrumentation lehrt, wird der angehende Komponist beim eigenen Studium leicht erkennen.

Als Beispiele für Ensembles, deren Vielstimmigkeit den drei- und vierstimmigen Satz überschreitet, verweisen wir

a) auf das Sextett mit Chor in »das Unterbrochene Opferfest« von P. v. Winter (Nr. 4), welches man im Klavierauszug der Oper nachsehen wolle.

Der Satz ist hier auf 6 Stimmen: 2 Soprane, 2 Tenöre und 2 Bässe vertheilt, zu denen noch der Chor hinzutritt. Der Entwurf ist mit ersichtlicher Bevorzugung der beiden Sopranstimmen gearbeitet. In den Ensembles älterer Opern findet man sehr häufig die Partie der Primadonna und des primo tenore so sehr bedacht, dass alle anderen dagegen nur als Füll- und Nebenstimmen erscheinen.

b) auf die Scene der Blumenmädchen in Wagners »Parsifal« (S. 118 des Klavierauszugs und ff.). Sie beginnt mit dem Moment der Handlung, wo Parsifal, plötzlich in Burg und Garten hereinbrechend, die Liebhaber der Mädchen erschlagen hat. Der Satz ist zwölfstimmig

und zwar für lauter Soprane geschrieben. Die Principalstimmen sind die der 6 Solistinnen in Gruppe I und II.

In beiden Beispielen ist die Harmonie, welche dem vielstimmigen Gesangsensemble zu Grunde liegt, im Wesentlichen nur vierstimmig. Dasselbe Verhältniss wird sich in allen Ensembles, die geschrieben sind, finden. Jedes mehr als vierstimmige Ensemble besteht aus Principal- oder Hauptstimmen und aus Zusatz- oder Nebenstimmen. Der Entwurf des Ensembles berücksichtigt nur die ersteren; die Nebenstimmen schreibt der Komponist erst hinzu, wenn das Ensemble in den Hauptideen und in seinem ganzen modulatorischen Verlaufe fertig ist. Er gibt ihnen Verdoppelungen und in die Harmonie passende Begleitungsmotive, die je nach dem Genie und der Kunst des Meisters einen grösseren oder geringeren Schein von Selbständigkeit und Charakter haben werden. Ist die Beherrschung des mehr als vierstimmigen Gesangsatzes auch keineswegs eine besondere Kunstleistung, so verlangt sie doch eine besondere Uebung. Der angehende Komponist wird Leichtigkeit und Gewandtheit in der Führung eines grossen Komplexes von Stimmen am schnellsten erwerben, wenn er öfters versucht ein Quartett in ein Quintett, ein Sextett, Septett, und so fortschreitend bis zum 12- und 16stimmigen Satz zu erweitern. In Ensembles, welche mehr als 8 Stimmen enthalten, legen die Komponisten die Wirkung in der Regel auf die Ablösung der Gruppen; das wirkliche Zusammensingen aller Stimmen bildet nur effektvolle Ausnahmen. Das Wagner'sche Beispiel bietet hierfür Belege. Dasselbe ist ein Musterstück dramatischer Polyphonie in jeder Hinsicht und steht an Kunstwerth weit über dem Bruchstück aus dem Winter'schen Sextett. Doch war auch das letztere seiner Zeit eine berühmte Nummer.

Zehntes Kapitel.

Von den Chören.

Der Chor ist ein mehrstimmiges Singstück, in welchem jede Stimme von mehreren Personen ausgeführt wird. Er dient als Ausdruck einer in erregte Stimmung versetzten Menschenmenge. Die Chöre können nur für Singstimmen, *a capella*, oder mit Orchesterbegleitung gesetzt sein. Beide Gattungen haben aber sehr mannigfache Arten. Die Vokalchöre können nur von Frauenstimmen vorgetragen werden, Sopran und Alt, oder von Männerstimmen, Tenor und Bass.

Jede Art lässt wieder verschiedene Setzweisen zu: unisono, zwei-, drei-, vierstimmig. Werden Frauen- und Männerstimmen zusammen gebracht, so ist es ein gemischter Chor.

Hat der Chor eine abgeschlossene Form für sich, so ist es ein selbständiger Chor; unselbständig dagegen nennt man ihn, wenn er nur in ein Sologesangstück hineingezogen wird. Dann heisst es: Arie mit Chor, Duett mit Chor, Terzett mit Chor u. s. w., man spricht jedoch von Chor mit Solostimmen, wenn der erstere der bedeutendere Faktor im Stücke ist.

Die Formen der Chöre werden natürlich, wie bei jeder andern Opernpièce, durch Situation der Betheiligten, hier der Menge, bestimmt. Man hat Chöre von der einfachsten Lied- bis zur breiten Arienform. Und eben so sind die Setzweisen sehr verschieden, von der einfachsten choralähnlichen Homophonie bis zur ausgearbeitetsten Polyphonie in der Singfuge.

Für die Sicherheit der Ausführung sowohl als die gute Wirkung des Chors in der Oper, besonders wenn er mithandelnd auftritt, ist es nöthig, den Singstimmen keinen zu grossen Umfang, keine schwer zu treffenden Intervalle und keine Volubilität zuzumuthen, denn die Choristen der Theater haben in der Regel nur wenig Gesangsfertigkeit. Der Umfang, den man für die Stimmgattungen der Opernchöre gewöhnlich einhält, ist folgender: Sopran: $\bar{c}$-$\bar{\bar{g}}$, Alt: g-$\bar{\bar{e}}$, Tenor: c-$\bar{g}$, Bass: F-$\bar{d}$. Doch werden die höchsten Töne aller Stimmen nur sparsam verwendet, im piano am besten gar nicht. Es gibt Operninstitute, welche über gutgeschulte Chöre verfügen, denen man etwas mehr zumuthen kann; doch bilden solche zur Zeit noch die Ausnahme. Die übelsten Chorverhältnisse findet man im heutigen Frankreich: infolgedessen sind auch die modernen französischen Opern diejenigen, welche die dürftigsten Chornummern aufweisen.

Es gibt aus der neueren Zeit Opern, die sehr wenige Chöre haben; in der Entführung kommt nur ein einziger gemischter vor, Nr. 5; im Barbier von Sevilla von Rossini nur ein Männerchor. Auch durchaus chorlose Opern sind vorhanden, z. B. die heimliche Heirath von Cimarosa, der Blitz von Halevy. Die italienische Oper der venetianischen und neapolitanischen Periode (Cavalli, Scarlatti, Leo, Händel, Hasse, Jomelli etc.) kennt keine Chorsätze: nur kurze Interjektionen der Massen: all armi! viva il Re, moro il tiranno und ähnliche Ausrufe, für deren Ausführung Statisten genügten. Im Gegensatz hierzu suchte die Oper der vorhergehenden Florentiner Periode (Peri, Gagliano, Monteverde) und das ältere französische Musikdrama (Lully, Campra, Rameau) die stärksten musikalischen Wirkungen in den Nummern, in welche der Chor eingriff.

Wenn eine Menschenversammlung zu Gefühlsäusserungen getrieben wird, so kann das auf zweierlei Weise vorkommen, entweder: übereinstimmend, indem alle von derselben Leidenschaft ergriffen sind, oder getheilt in Parteien, mit verschiedenen Interessen. Im ersten Fall ist es ein einfacher, im anderen Fall ein Doppel-, Tripelchor etc. Bei dem einfachen Chor setzt man voraus, dass die versammelte Masse von derselben Empfindung beherrscht wird. Nehmen wir an, eine aus Männern, Jünglingen, Weibern und Kindern zusammengesetzte Menge schreit einer verhassten Person zu: »An die Laterne«. Der Komponist kann da nichts anderes thun als Motive nehmen, welche Wuth und Zorn ausdrücken. Er hat aber verschiedene Wege offen, seine Ideen auszuführen: Er kann die einzelnen Stimmen im Affekt unterscheiden oder er kann sie ganz gleich behandeln. Er kann in der Form seines Chors unter unendlich vielen Arten wählen. Er kann sämmtliche Stimmen zugleich singen lassen, mehrstimmig oder unisono, homophon oder polyphon, je nach Situation und Auffassung.

Es kann kommen, dass die Männer zuerst anfangen, die Weiber erst später entflammt und mit fortgerissen werden, oder auch umgekehrt. Es kann sich ferner begeben, dass unter den Männern die jugendlichen erst anfangen, die älteren später einstimmen, zuletzt die Weiber. Es ist auch möglich, dass zuerst eine einzelne (Solo-) Stimme den Impuls zum Ausbruch der allgemeinen Leidenschaft gibt. Alle solche Momente der Wirklichkeit kann der Chor in seine Kunstdarstellung aufnehmen.

Die Empfindungen einer Masse können aber auch verschieden, in Parteien gespalten, sein, wenn z. B. der eine Theil gegen die betreffende Person, der andere für dieselbe, jener Wuth, dieser Mitleid empfindet.

Dies gibt dann einen Doppelchor.

Hierbei können wieder verschiedene Nüancen eintreten.

Die zweite, für die betreffende Person gestimmte Masse kann ihr Mitleid auf verschiedene Weisen ausdrücken, als Bitte: »O lasst den Armen leben!« wenn sie z. B. der schwächere Theil der Anwesenden ist; oder als Befehl: »Er soll leben!« wenn sie sich als der stärkere fühlt.

Solche verschiedene Gefühlsäusserungen sind dann ferner doppelchörig im Nacheinander, abwechselnd darzustellen, was weniger schwierig ist, oder im Miteinander, wenn beide Parteien ihre Empfindungen zugleich aussprechen.

Beide Chöre in solchem Falle vereint, und jeden vierstimmig singen zu lassen, im achtstimmigen Satz also, ist nicht rathsam; die

Stimmen fliessen zu sehr in einander, um als zwei verschiedene Parteien vernommen werden zu können.

Diese Bemerkungen gelten natürlich auch für Tripelchöre, wo drei verschieden bewegte Massen gegen einander agiren.

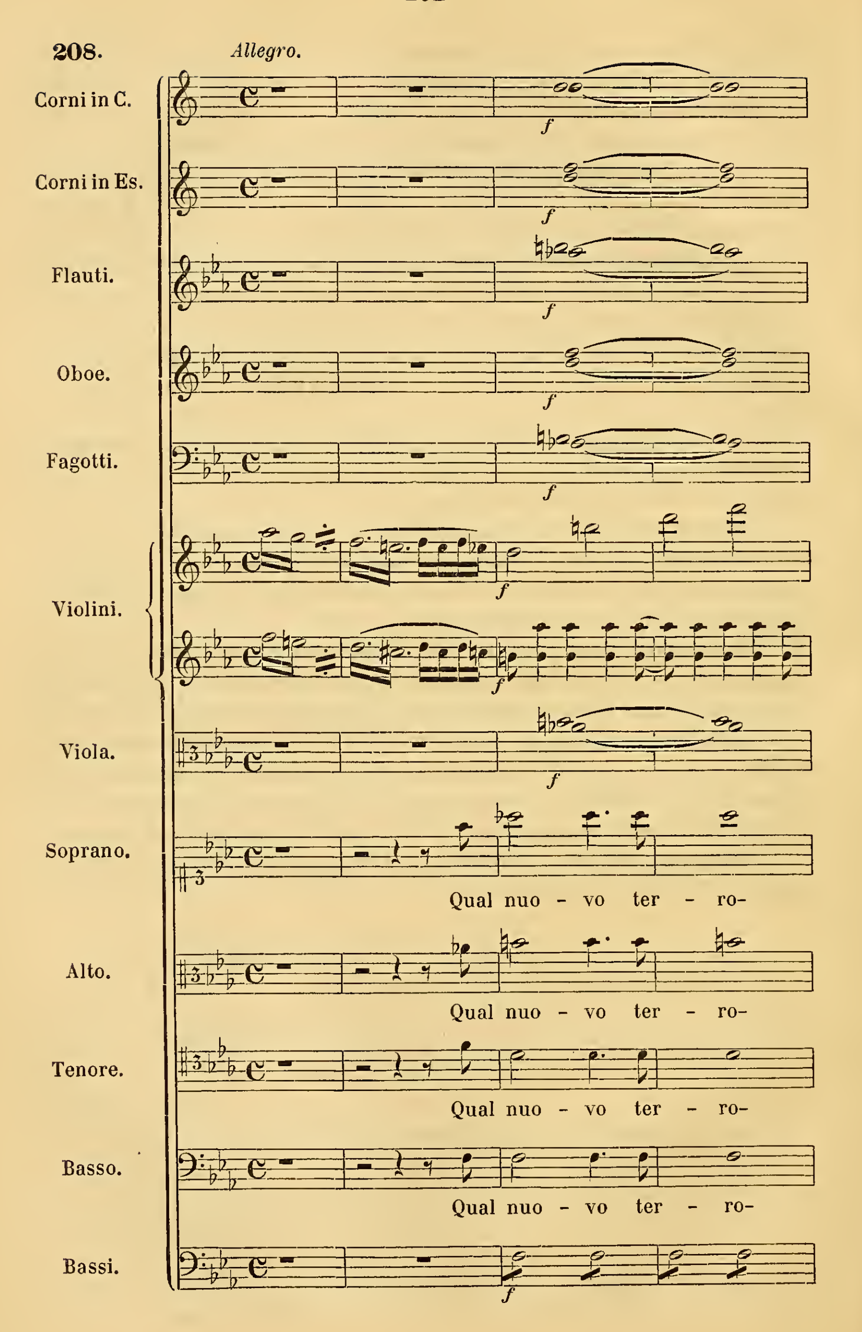
Die Bühne verträgt nur ein bescheidenes Mass von Polyphonie. Besser thut man, jeden Chor mit einem charakteristischen Motiv zu versehen und dies nur dünn, im Unisono oder zweistimmig zu harmonisiren. Hat der eine Chor ein lebendiges aufgeregtes Thema, der zweite ein stark kontrastirendes, langsames, so wird man dem letzteren die vollere Harmonie geben, den ersteren nur einstimmig singen lassen. Das Nacheinandersingen der Parteien im Doppel- und Tripelchor gibt immer einen zuverlässigeren Effekt als das Zugleichsingen.

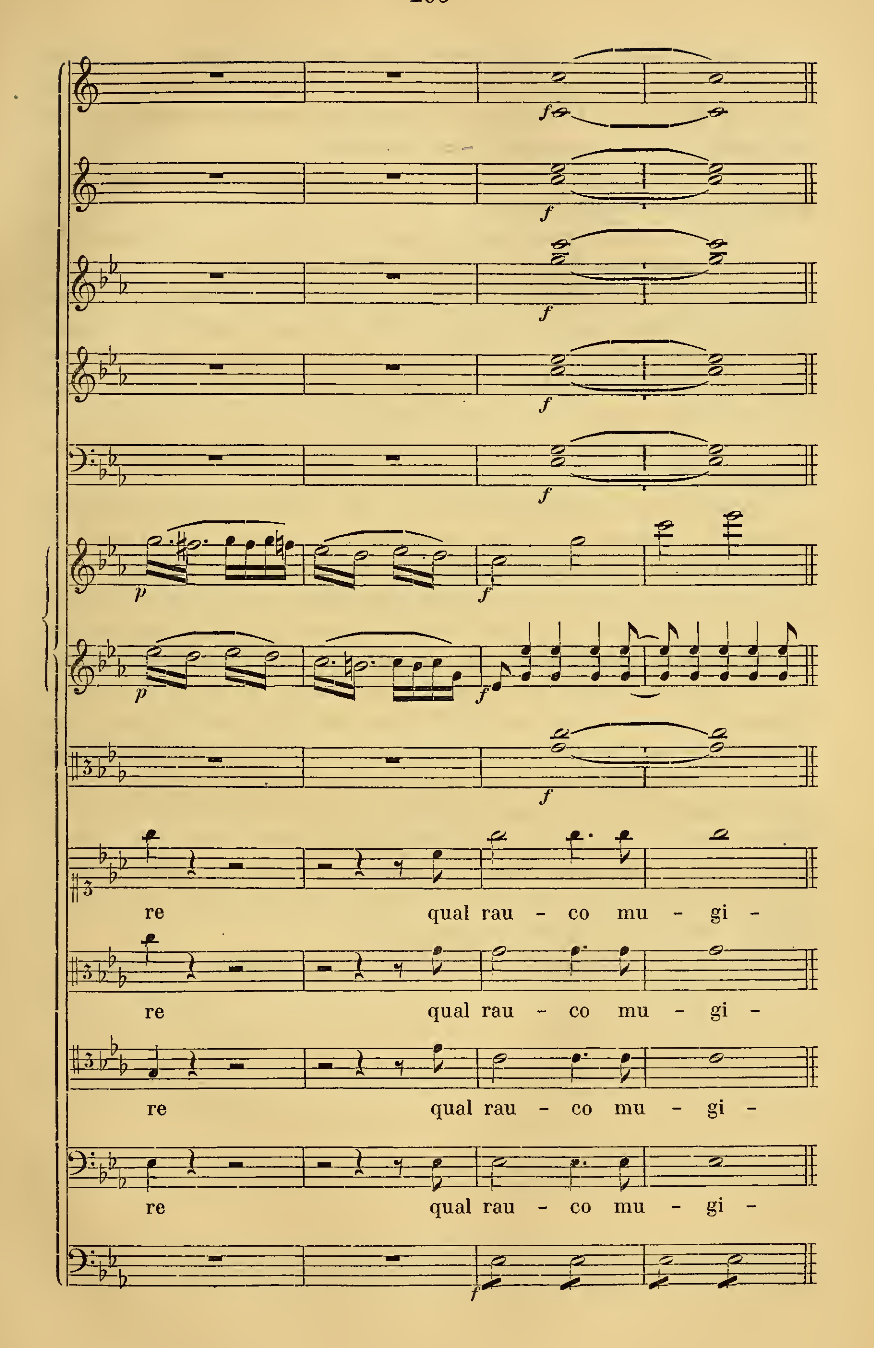
Chöre, die an der Handlung Theil nehmen und in Thätigkeit dabei sind, sind solchen vorzuziehen, welche unbeweglich an demselben Punkt der Scene verharren.

Freilich können die letzteren nicht unbedingt aus der Oper verbannt werden, da es ja auch Situationen im Leben gibt, wo grosse Versammlungen in äusserlichem Stillstand erscheinen, kirchliche Handlungen, Rathsversammlungen u. s. w.

Was an früheren Punkten über Deklamation und andere Grundeigenschaften der Gesangkomposition bemerkt worden ist, gilt natürlich auch für die Chöre. Namentlich an die Charakteristik macht der Chor dieselben Ansprüche wie eine Einzelperson: Nicht blos Fröhlichkeit und Traurigkeit verlangen ihren geschiedenen Ausdruck; seit Alters ist das Publikum auch gewohnt, dass der Komponist Jäger anders als Priester singen lässt, Hirten anders als Soldaten u. s. w.

Wir geben als erstes Beispiel eines instruktiven Chors ein Bruchstück aus Mozart's »Idomeneo«.


208.
Allegro.
Corni in C.
Corni in Es.
Flauti.
Oboe.
Fagotti.
Violini.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Bassi.
Qual nuo - vo ter - ro-
Qual nuo - vo ter - ro-
Qual nuo - vo ter - ro-
Qual nuo - vo ter - ro-


re
qual rau - co mu - gi -
re
qual rau - co mu - gi -
re
qual rau - co mu - gi -
re
qual rau - co mu - gi -

Dieser Stelle aus dem zweiten Akte des Idomeneus, Nr. 18, geht ein längeres tumultuöses Zwischenspiel des Orchester voraus, welches das Nahen des Ungeheuers verkündet. Darauf brechen die vorstehenden Schreckenschreie des Chors aus.

Es ist also eine der aufgeregtesten Situationen, die über eine Menge hereinbrechen können.

Was uns dabei zunächst in's Auge fällt, ist die Instrumentation.

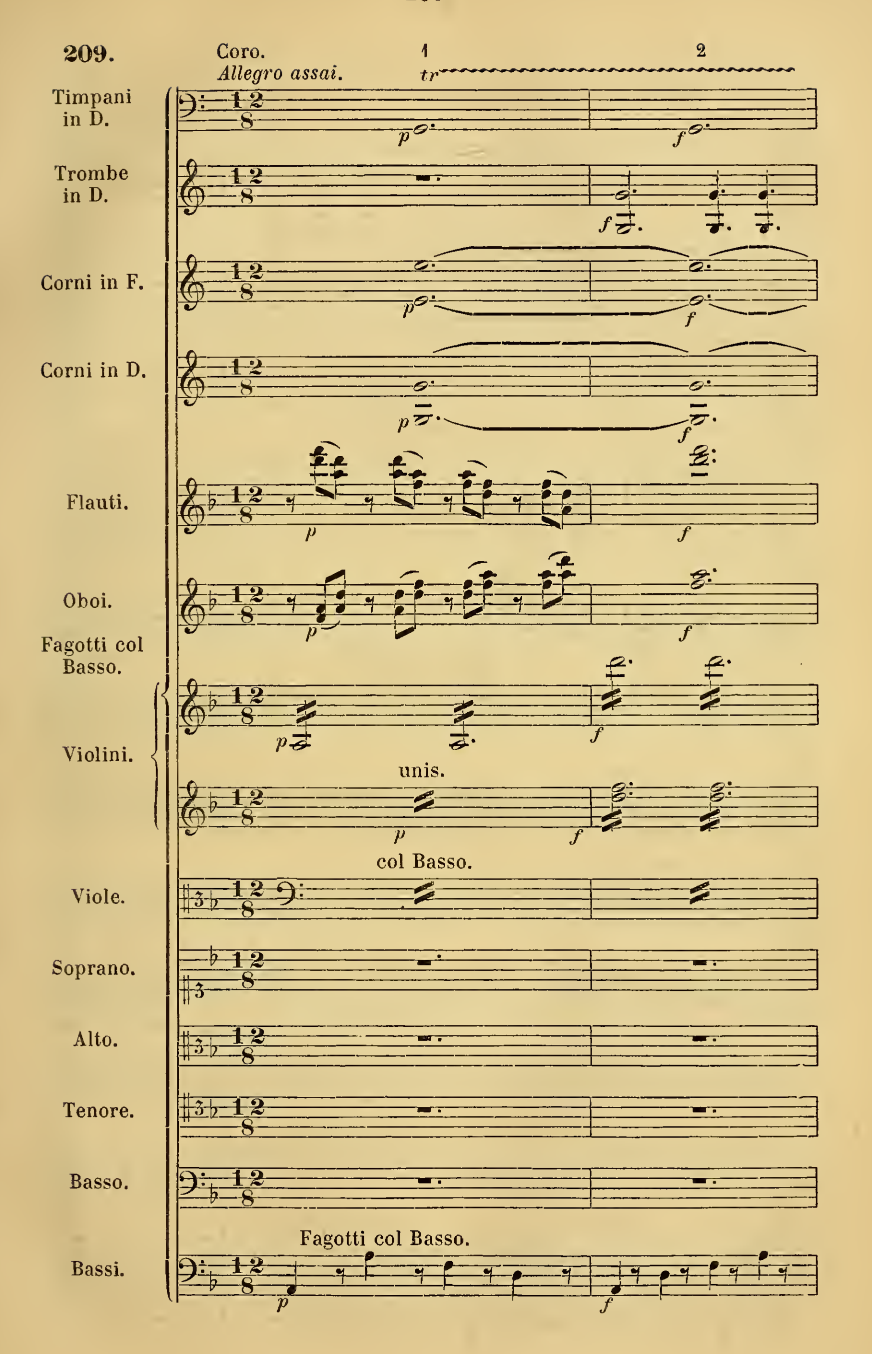
Das von Mozart hier verwendete Orchester erscheint fast gering. Ausser dem Streichquartett hat er nur vier Hörner, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Fagotte gesetzt! Nicht einmal Trompeten, Pauken und Posaunen, die ihm doch damals schon in jedem grösseren Orchester zu Gebote standen; und ferner sind die Blasinstrumente bei weitem nicht in ihren höchsten, schreiendsten Regionen benutzt.

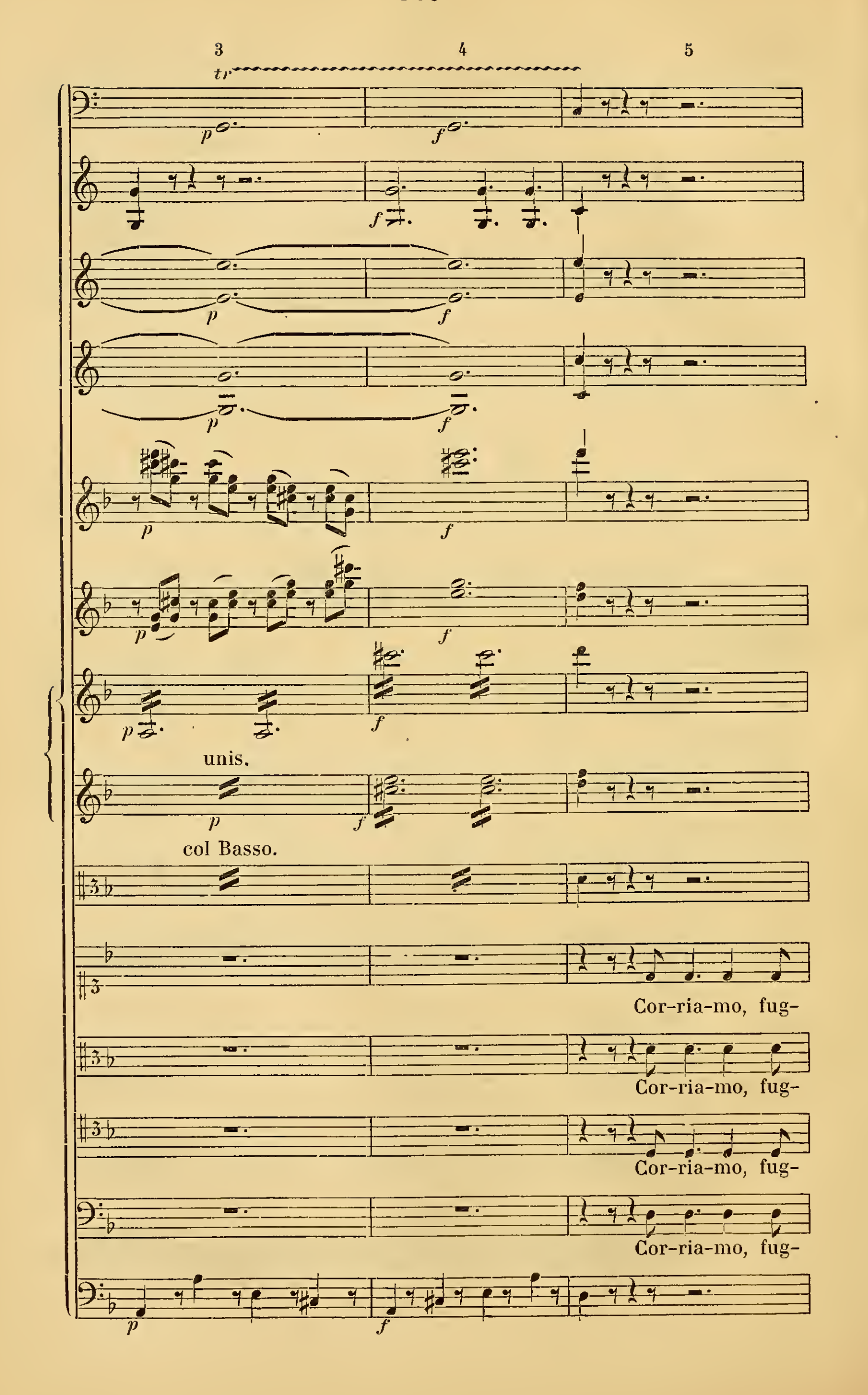
Dennoch wird Niemand den treffendsten Ausdruck der Situation vermissen.

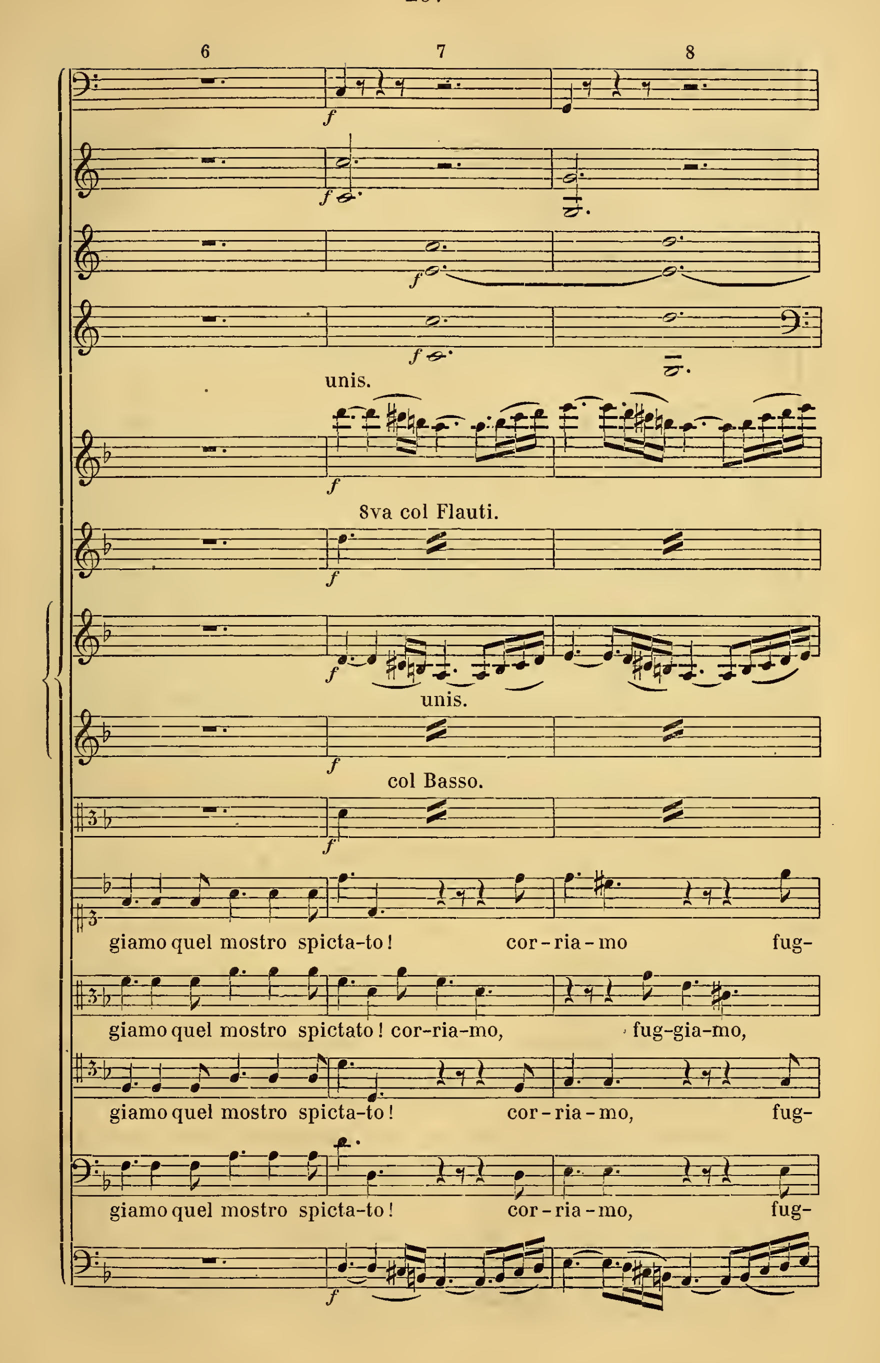
Worin liegen die Ursachen der vollkommenen Wirkung dieser Chorstelle? Zunächst in ihrer Einführung, in dem Kontrast, in welchem sie zu den Einleitungstakten der Instrumente steht.

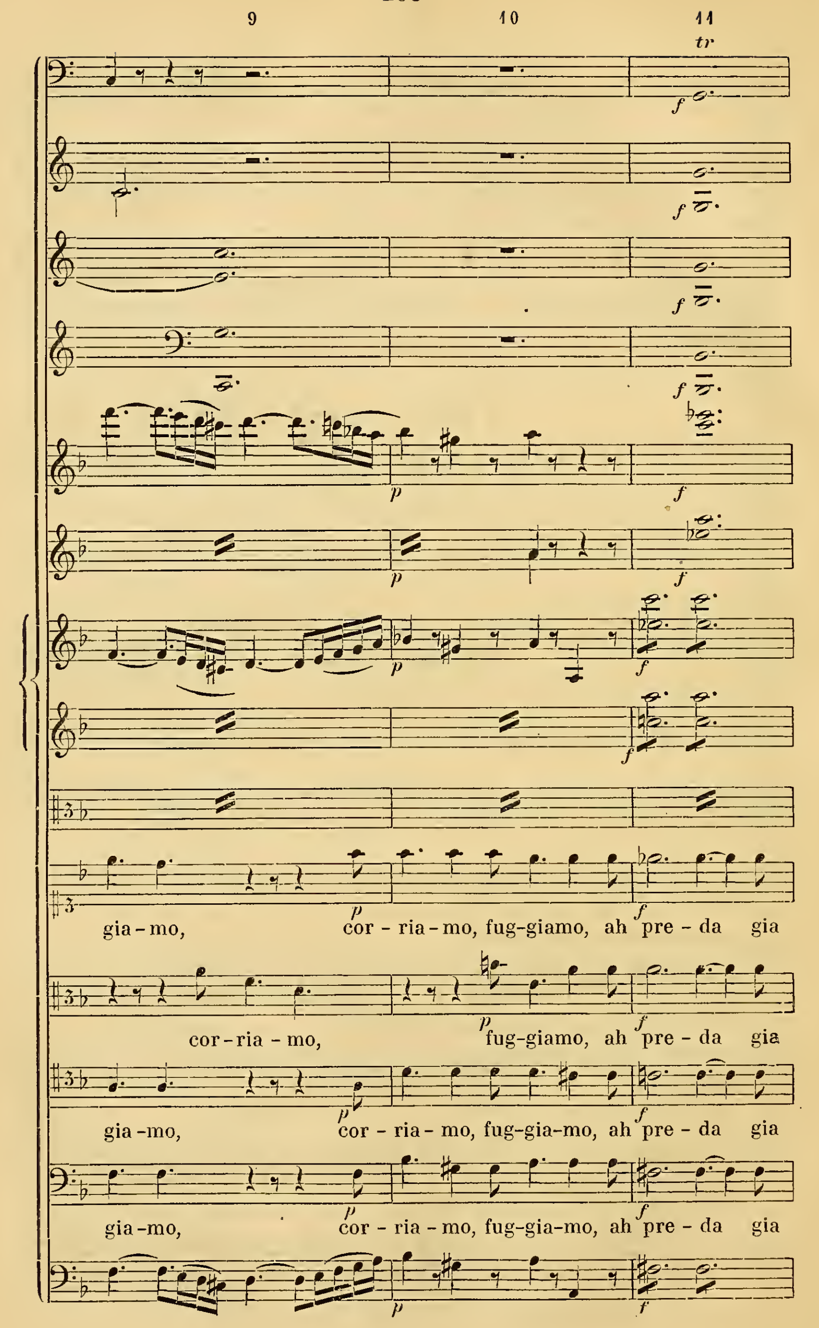
Dann aber auch in der reinen Wirkung des Chorklanges: Die Soprane sind es, die den Inhalt der Stelle durch ihre hohen Einsätze in erster Linie ausdrücken: den Schrecken. Das Orchester hält sich dem gegenüber reservirt. Mozart hätte die Instrumente verstärken können. Wenn er dies unterliess, geschah das, weil er den Chorstimmen, so wie sie gestellt waren, allein vertrauen konnte, und aus einem weiteren Grunde. Nämlich: Der Chor, zu welchem diese Stelle gehört, schildert eine starke Situation, aber nicht die stärkste in diesem Akte, — es kommt zum Schluss desselben noch eine gewaltigere Scene. Um diese dazu zu machen, durfte ihr keine gleich starke unmittelbar vorhergehen; deshalb werden Trompeten und Pauken erst im Schlusschor angebracht.

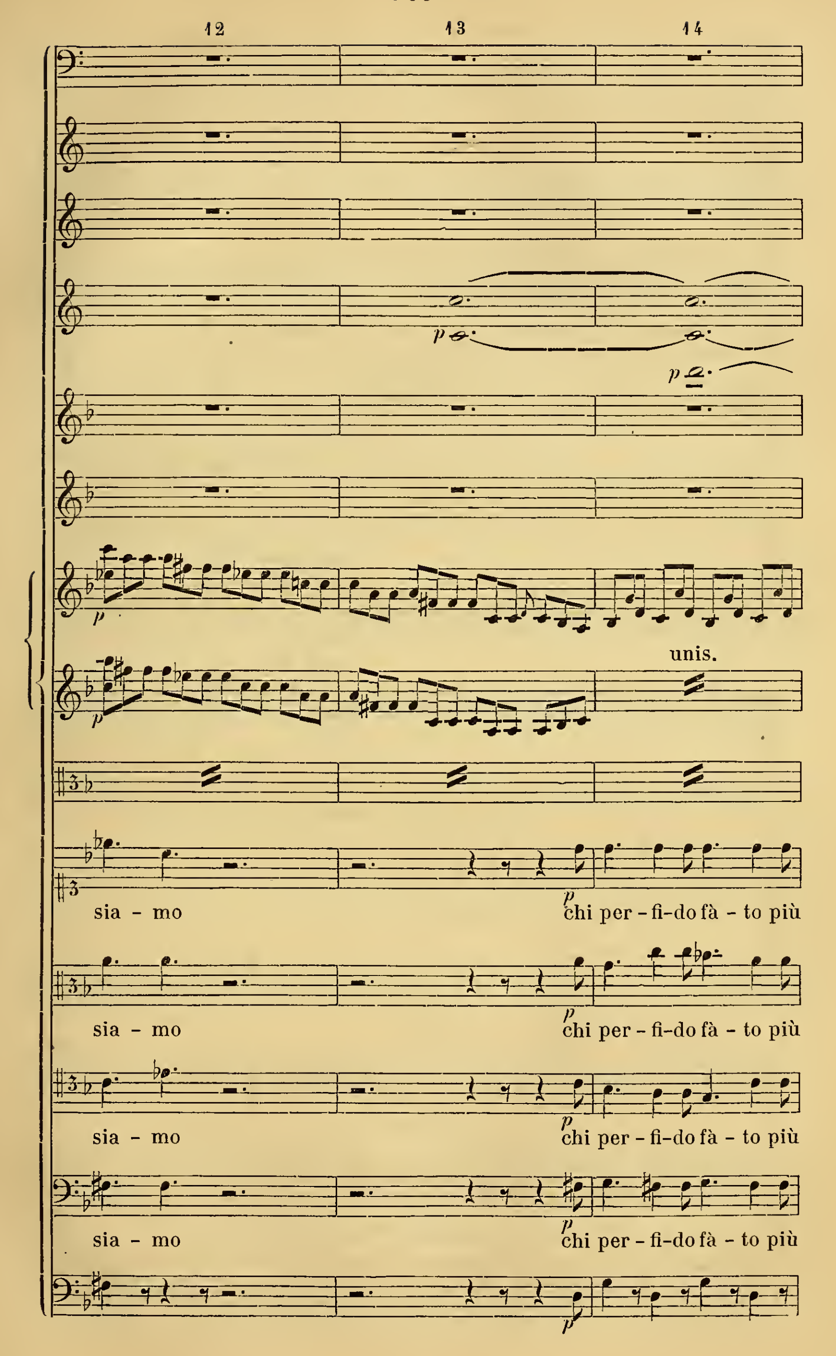
Diesen Schlusschor nun will ich ganz in Partitur vorlegen.


209.
Coro.
Allegro assai.
1
2
tr
Timpani in D.
Trombe in D.
Corni in F.
Corni in D.
Flauti.
Oboi.
Fagotti col Basso.
Violini.
unis.
col Basso.
Viole.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Fagotti col Basso.
Bassi.

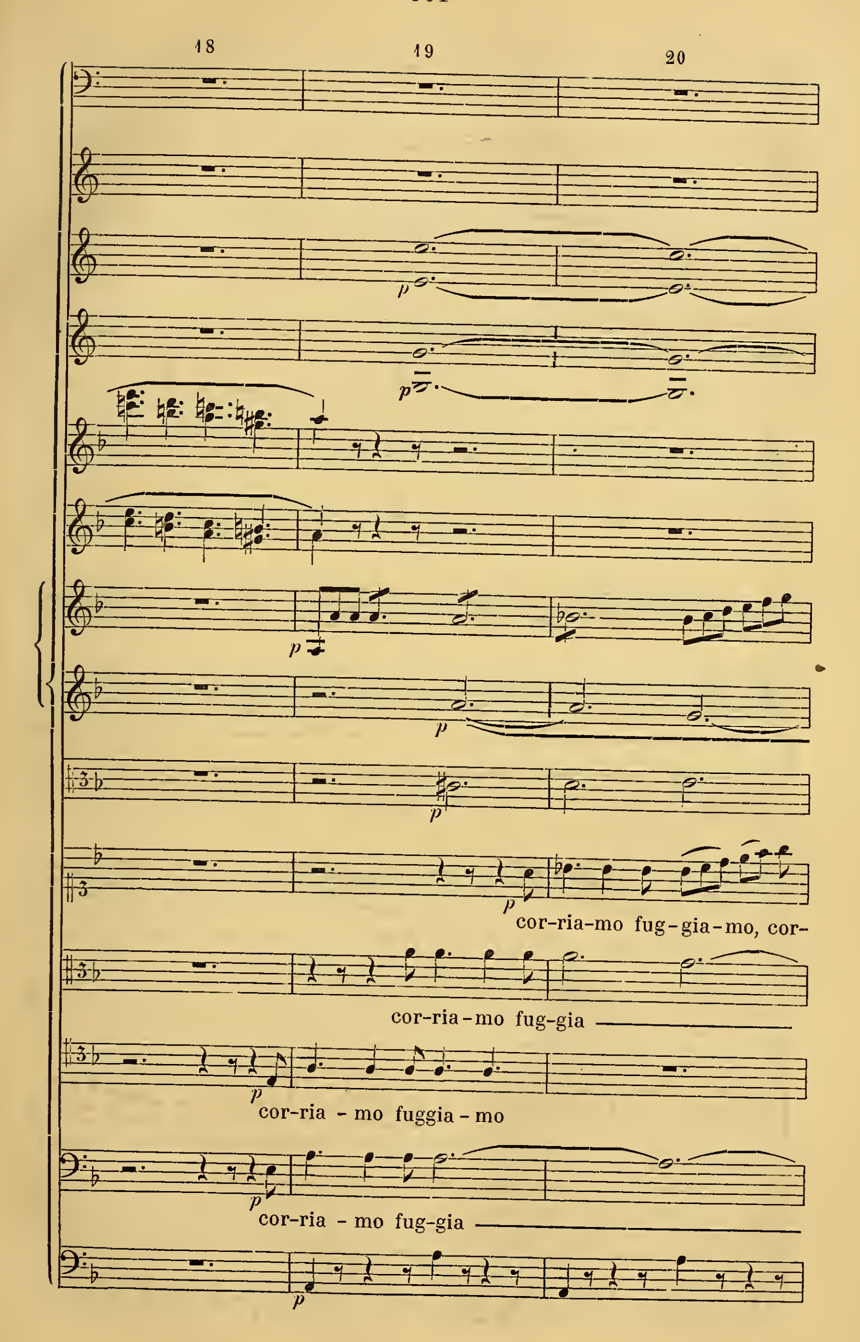

3
4
5
tr
unis.
col Basso.
Cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-
Cor-ria-mo, fug-

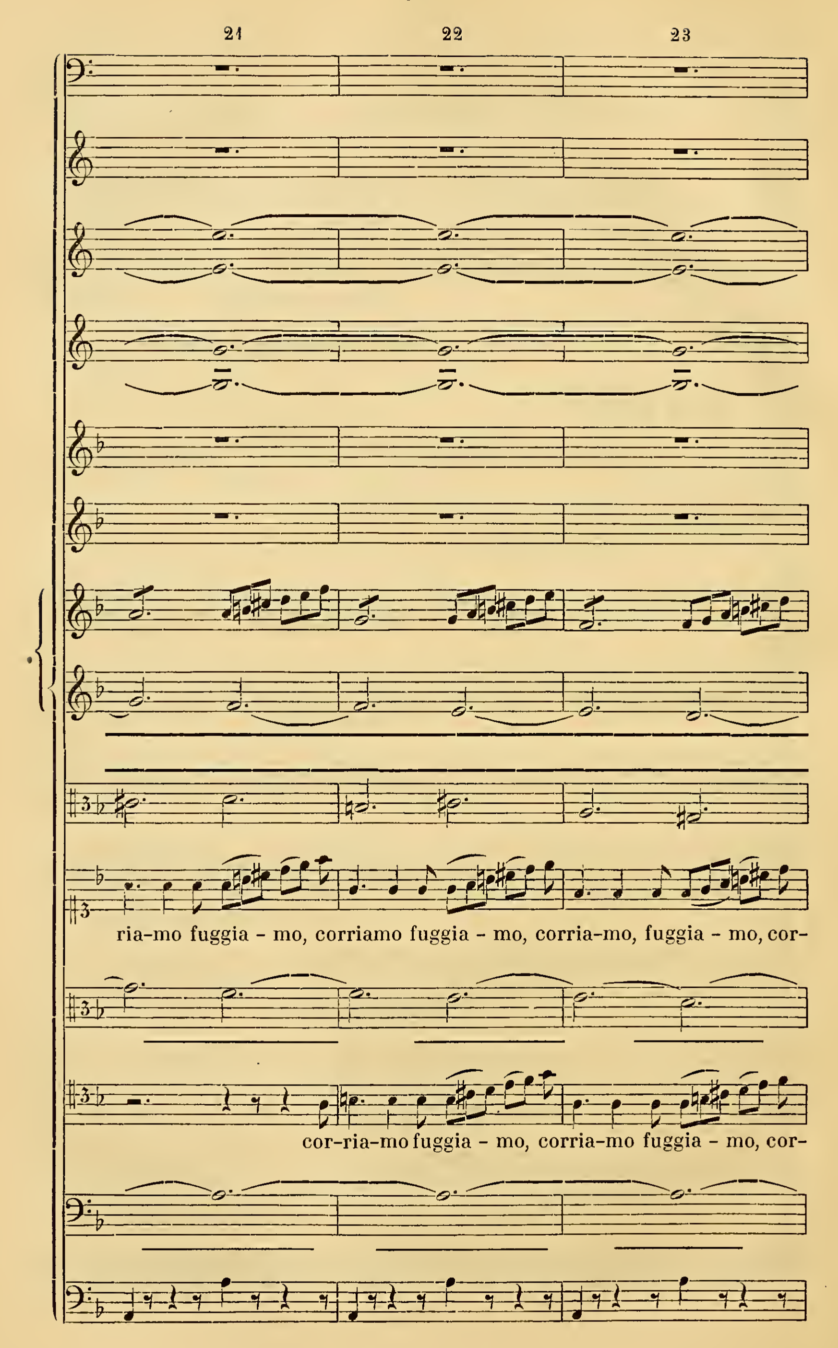

6
7
8
unis.
8va col Flauti.
unis.
col Basso.
giamo quel mostro spicta-to! cor-ria-mo fug-
giamo quel mostro spictato! cor-ria-mo, fug-gia-mo,
giamo quel mostro spicta-to! cor-ria-mo, fug-
giamo quel mostro spicta-to! cor-ria-mo, fug-

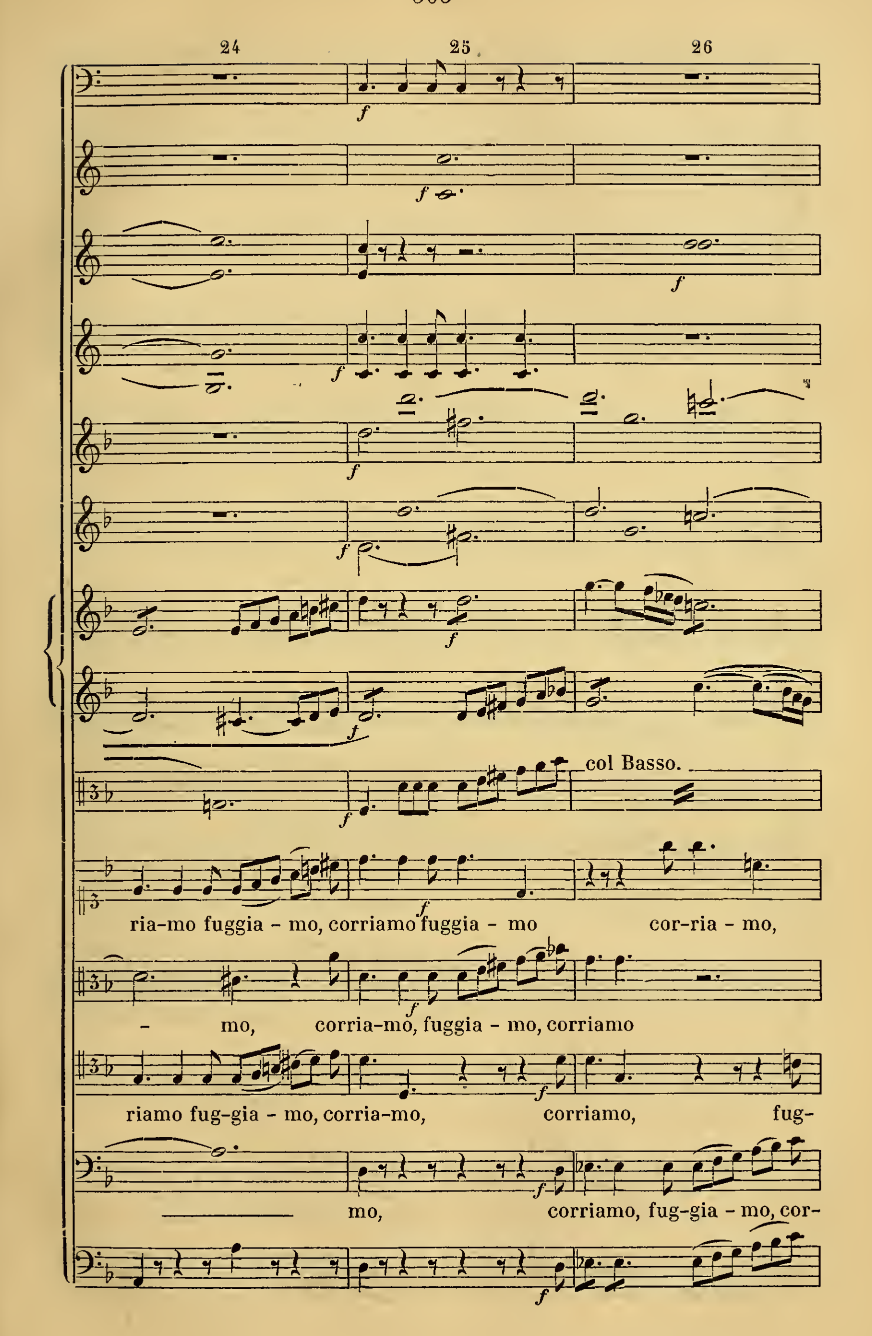

9
10
11
tr
gia - mo, cor - ria - mo, fug-giamo, ah pre - da gia
cor - ria - mo, fug-giamo, ah pre - da gia
gia -mo, cor - ria - mo, fug-gia-mo, ah pre - da gia
gia -mo, cor - ria - mo, fug-gia-mo, ah pre - da gia

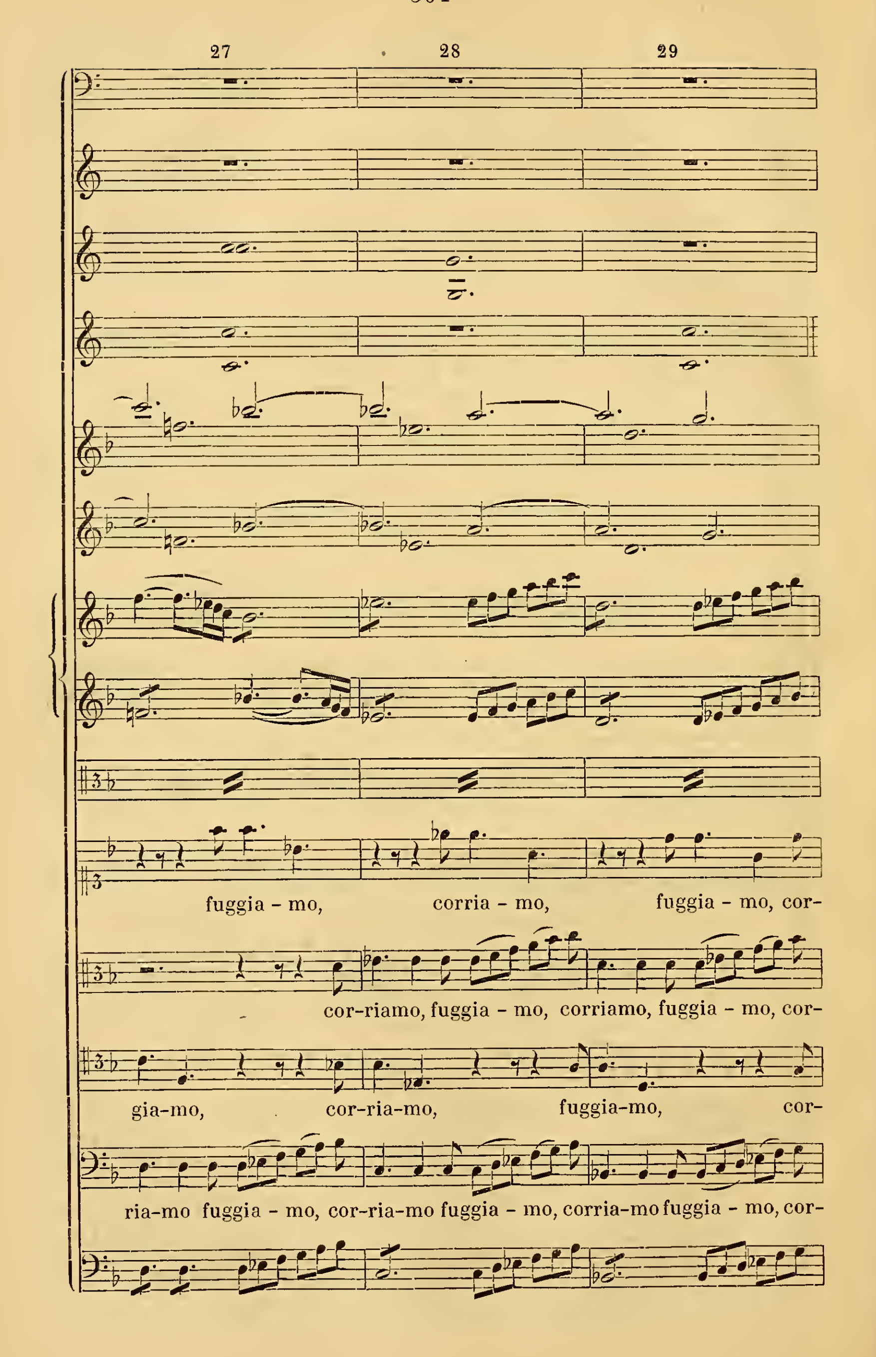

12
13
14
p
p
p
p
p
unis.
sia - mo
chi per - fi-do fà - to più
sia - mo
chi per - fi-do fà - to più
sia - mo
chi per - fi-do fà - to più
sia - mo
chi per - fi-do fà - to più

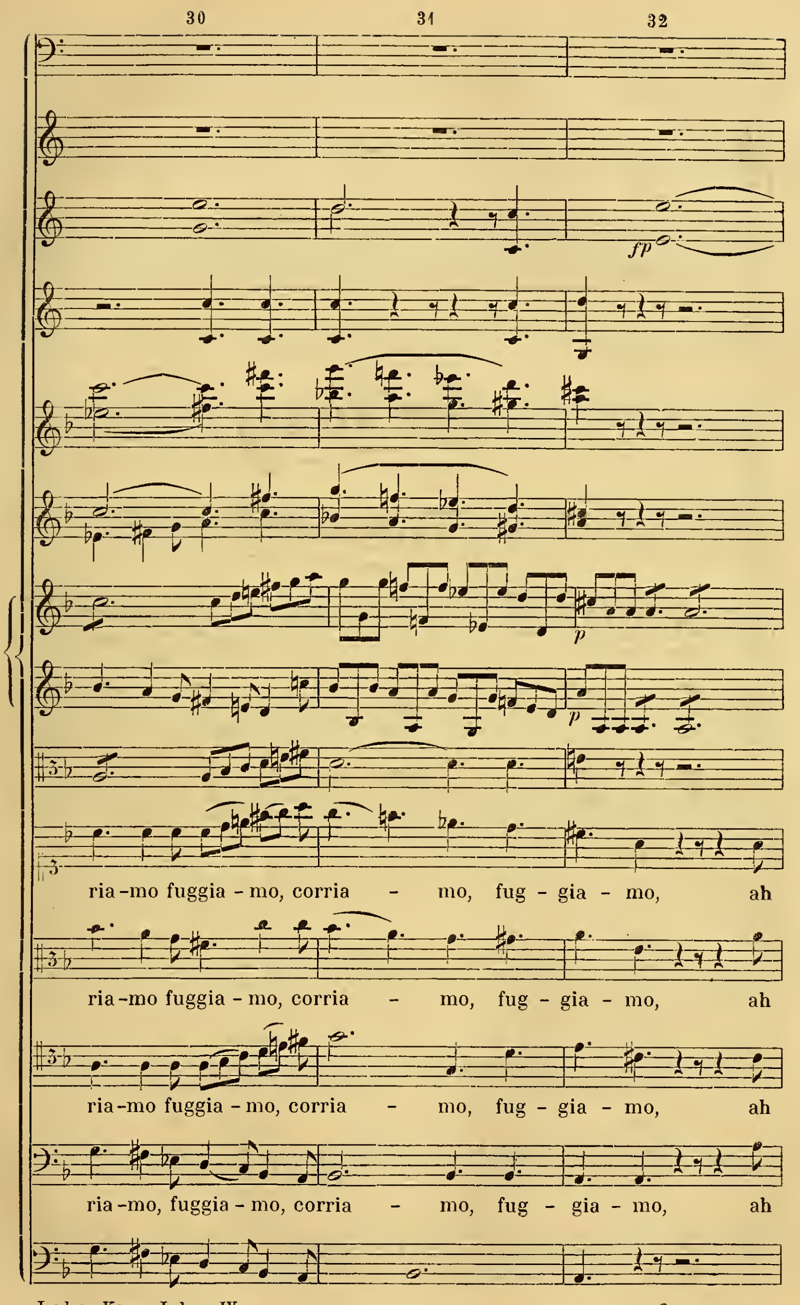

15
16
17
f
f
cresc.
cresc.
f
p
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
f
cresc.
cru-do è di te? più cru - do è di te?
cresc.
cru-do è di te? più cru - do è di te?
cresc.
cru-do è di te? più cru - do è di te?
cresc.
cru-do è di te? più cru - do è di te?
cresc.
f

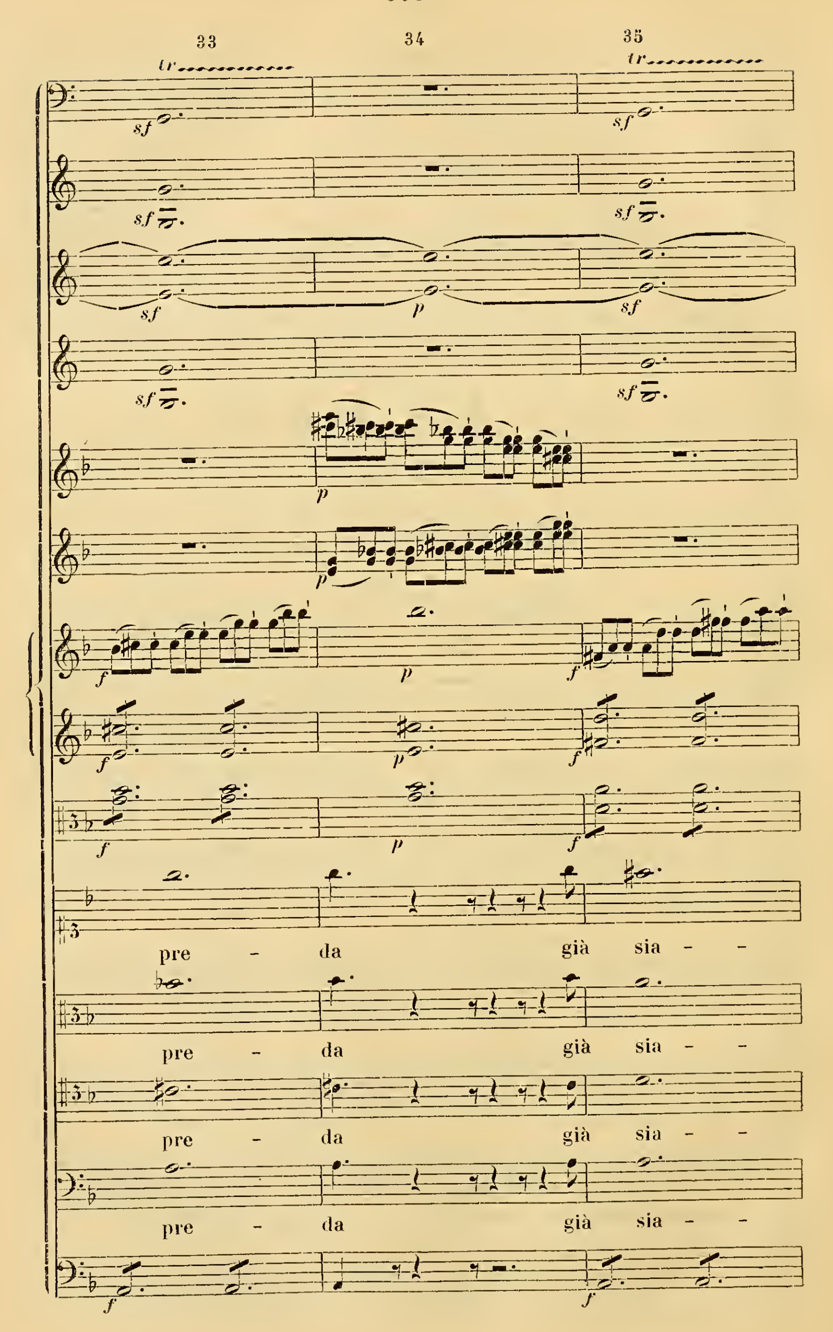

18
19
20
cor-ria-mo fug-gia-mo, cor-
cor-ria-mo fug-gia
cor-ria - mo fuggia - mo
cor-ria - mo fug-gia

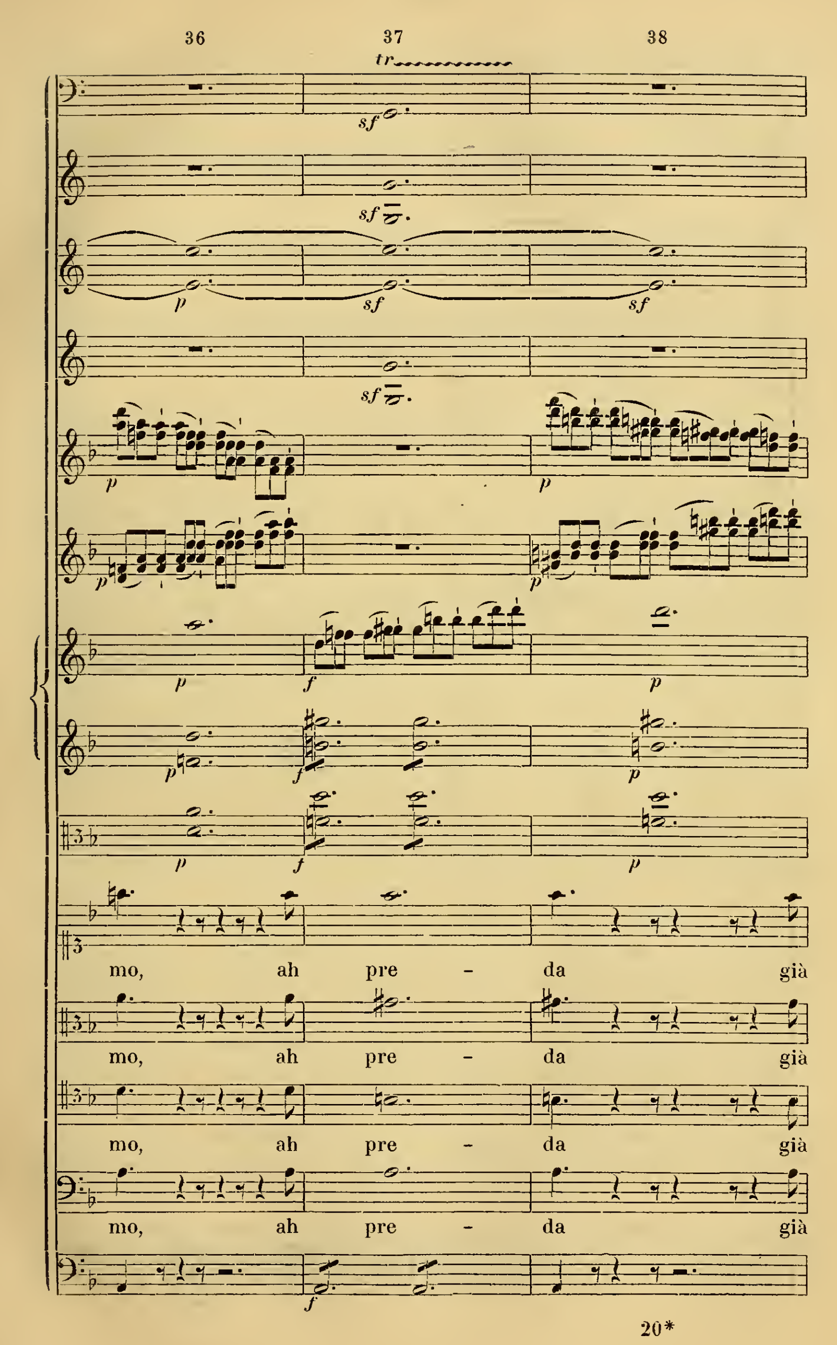

21
22
23
ria-mo fuggia - mo, corriamo fuggia - mo, corria-mo, fuggia - mo, cor-
cor-ria-mo fuggia - mo, corria-mo fuggia - mo, cor-

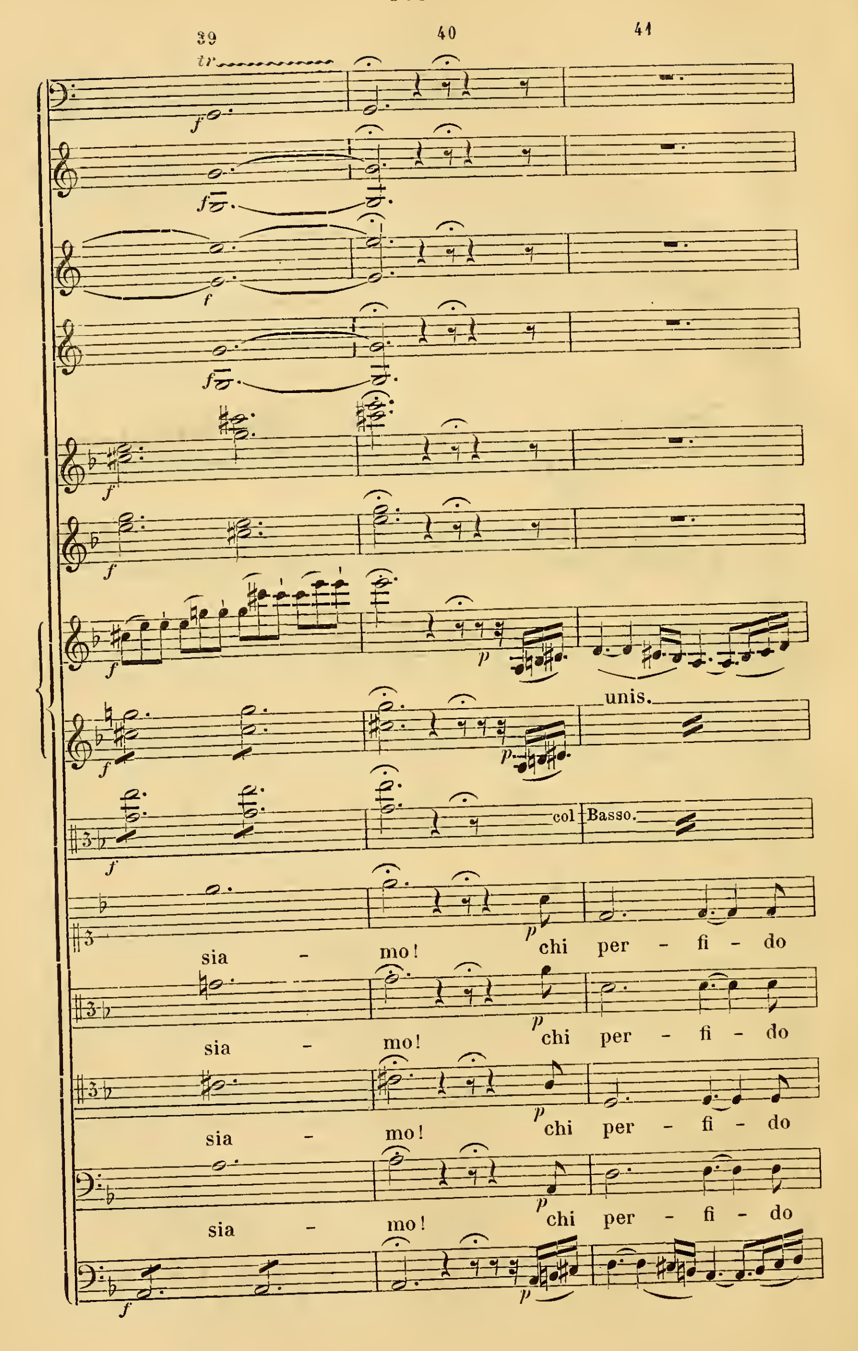

24
25
26
f
col Basso.
ria-mo fuggia - mo, corriamo fuggia - mo
cor-ria - mo,
- mo,
corria-mo, fuggia - mo, corriamo
riamo fug-gia - mo, corria-mo,
corriamo,
fug-
mo,
corriamo, fug-gia - mo, cor-

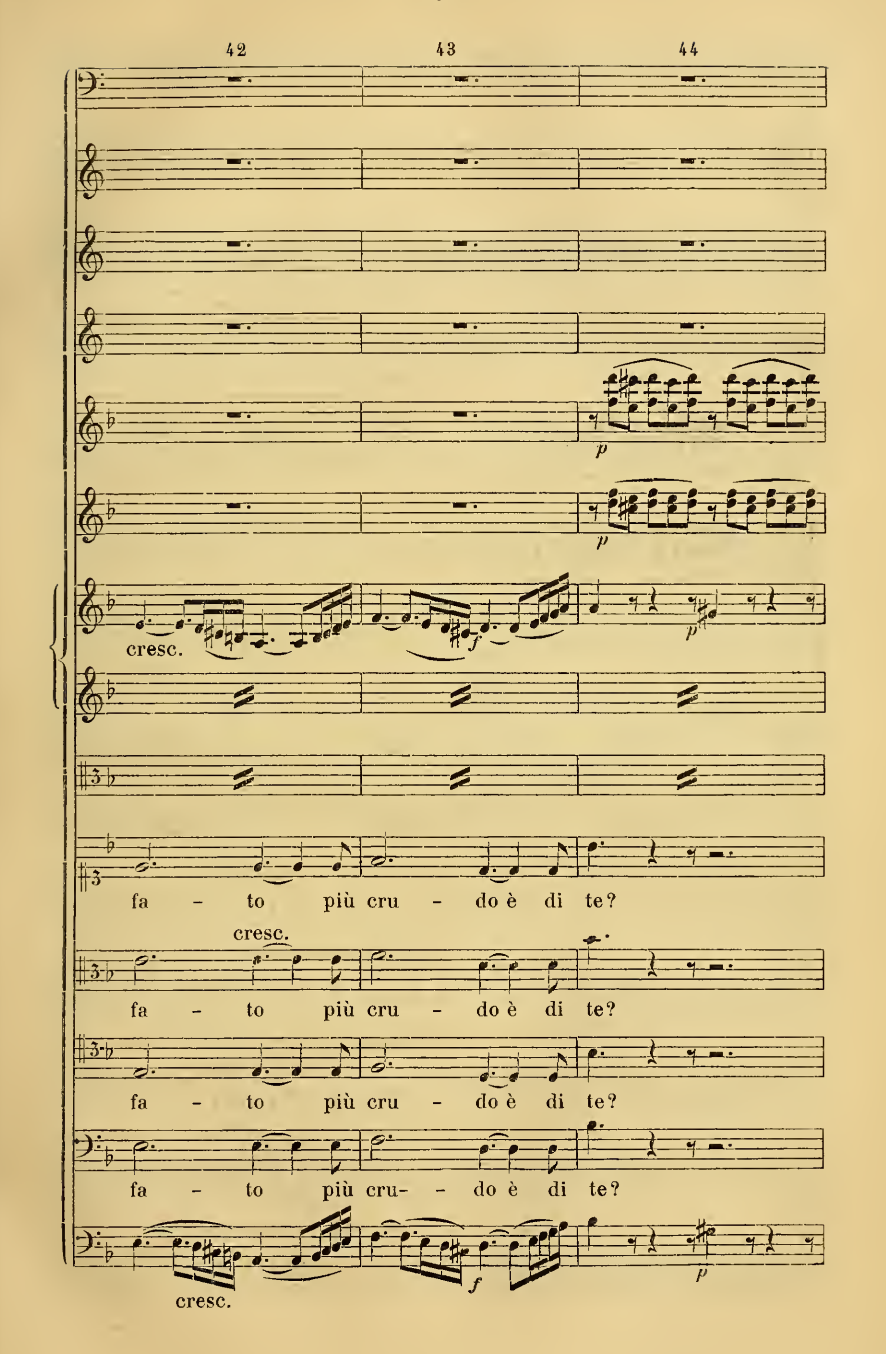

27
28
29
fuggia - mo,
corria - mo,
fuggia - mo, cor-
cor-riamo, fuggia - mo,
corriamo, fuggia - mo, cor-
gia-mo,
cor-ria-mo,
fuggia-mo,
cor-
ria-mo fuggia - mo, cor-ria-mo fuggia - mo, corria-mo fuggia - mo, cor-

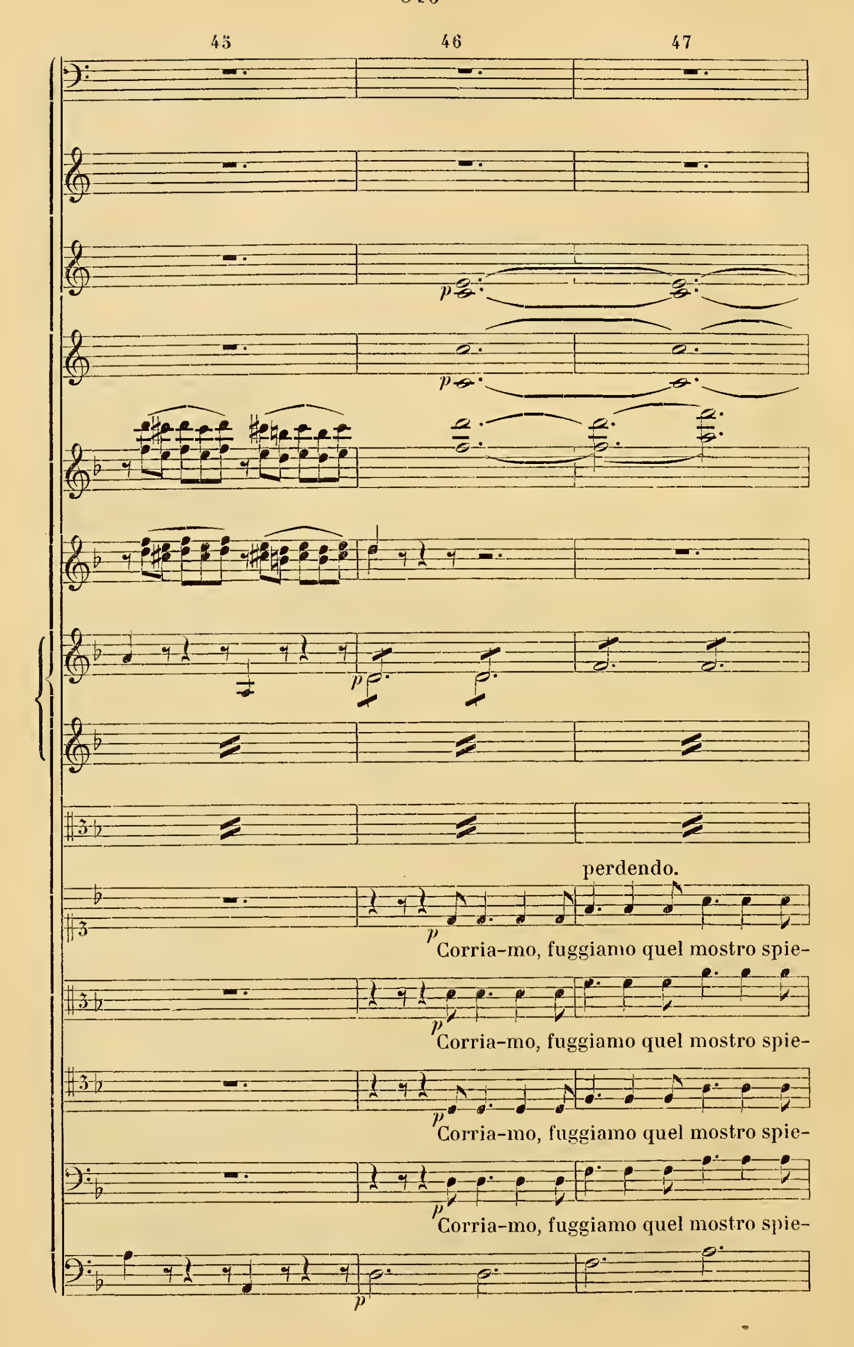

30
31
32
fp
p
p
ria -mo fuggia - mo, corria - mo, fug - gia - mo, ah
ria -mo fuggia - mo, corria - mo, fug - gia - mo, ah
ria -mo fuggia - mo, corria - mo, fug - gia - mo, ah
ria -mo, fuggia - mo, corria - mo, fug - gia - mo, ah

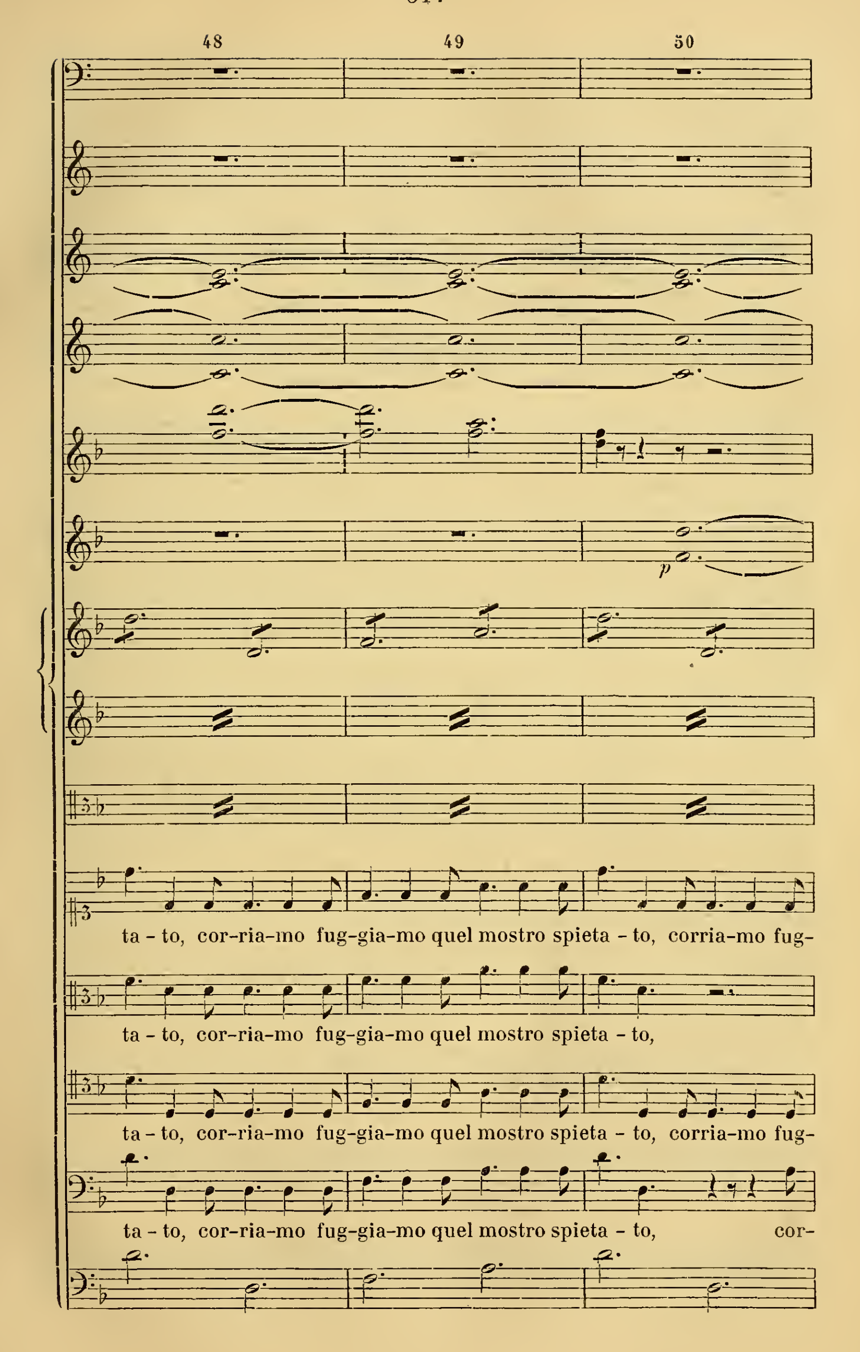

33
34
35
pre - da già sia - -
pre - da già sia - -
pre - da già sia - -
pre - da già sia - -

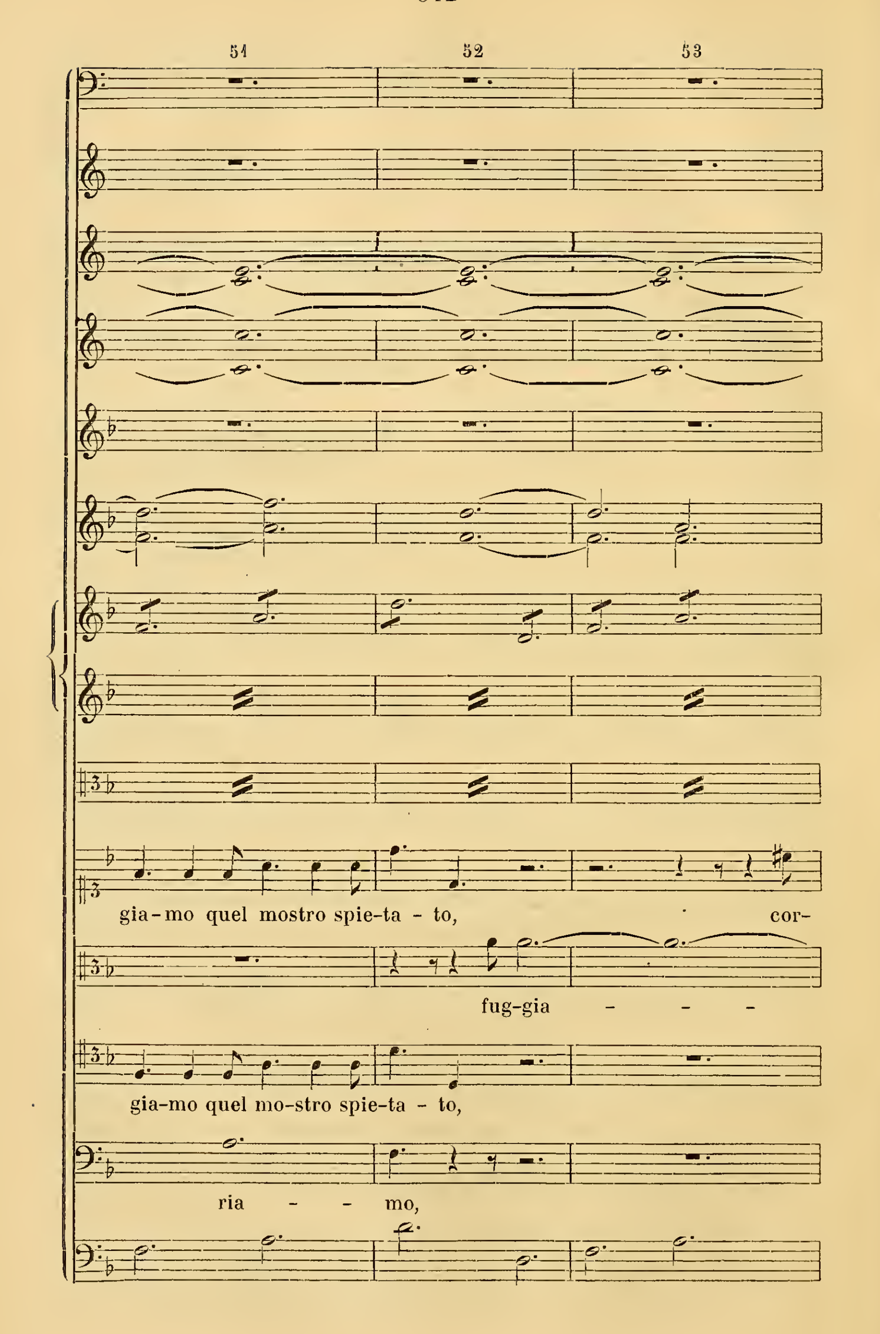

36
37
38
tr
mo, ah pre - da già
mo, ah pre - da già
mo, ah pre - da già
mo, ah pre - da già

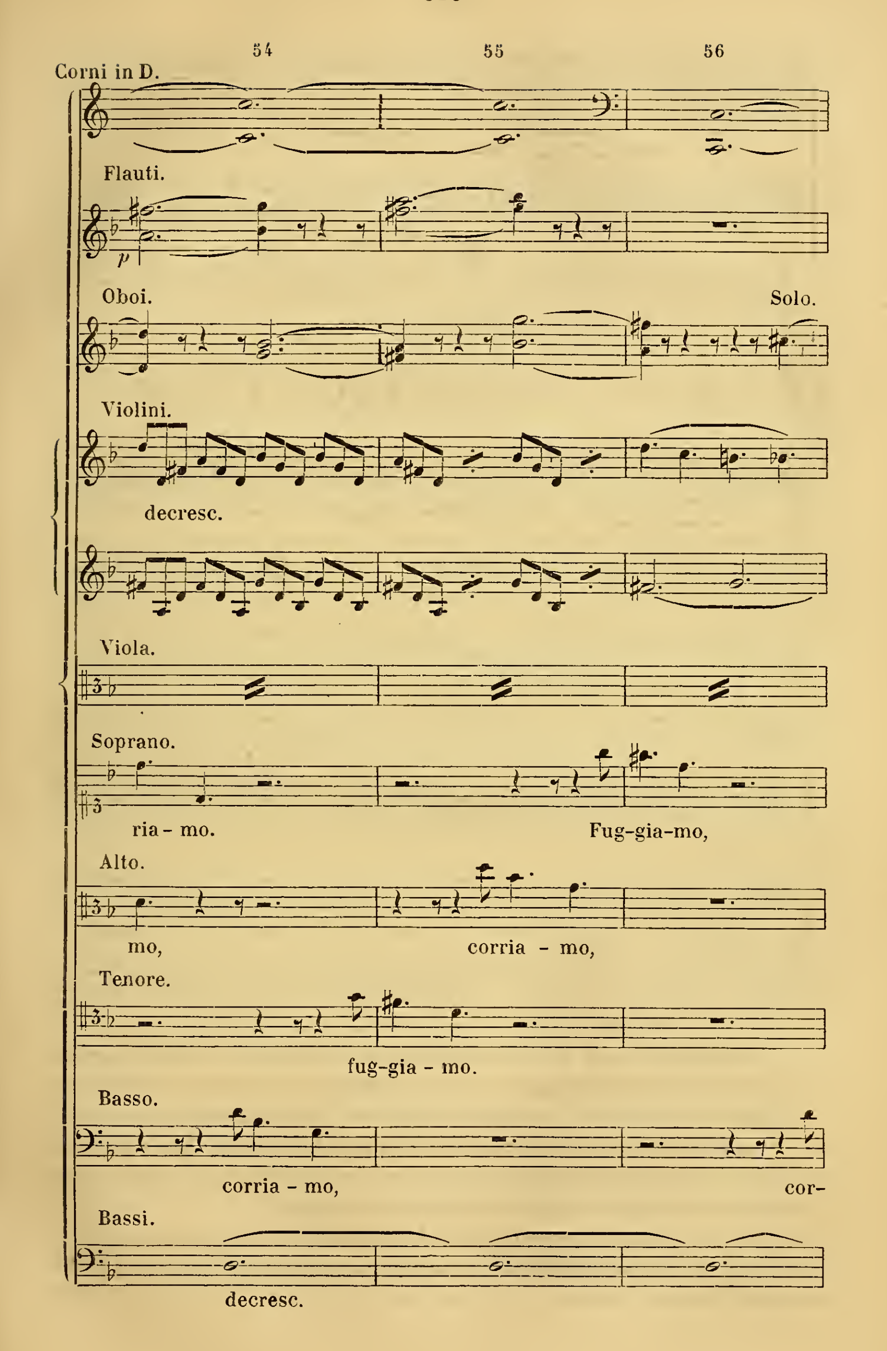

39
40
41
tr
f
p
unis.
col Basso.
sia - mo! chi per - fi - do
sia - mo! chi per - fi - do
sia - mo! chi per - fi - do
sia - mo! chi per - fi - do

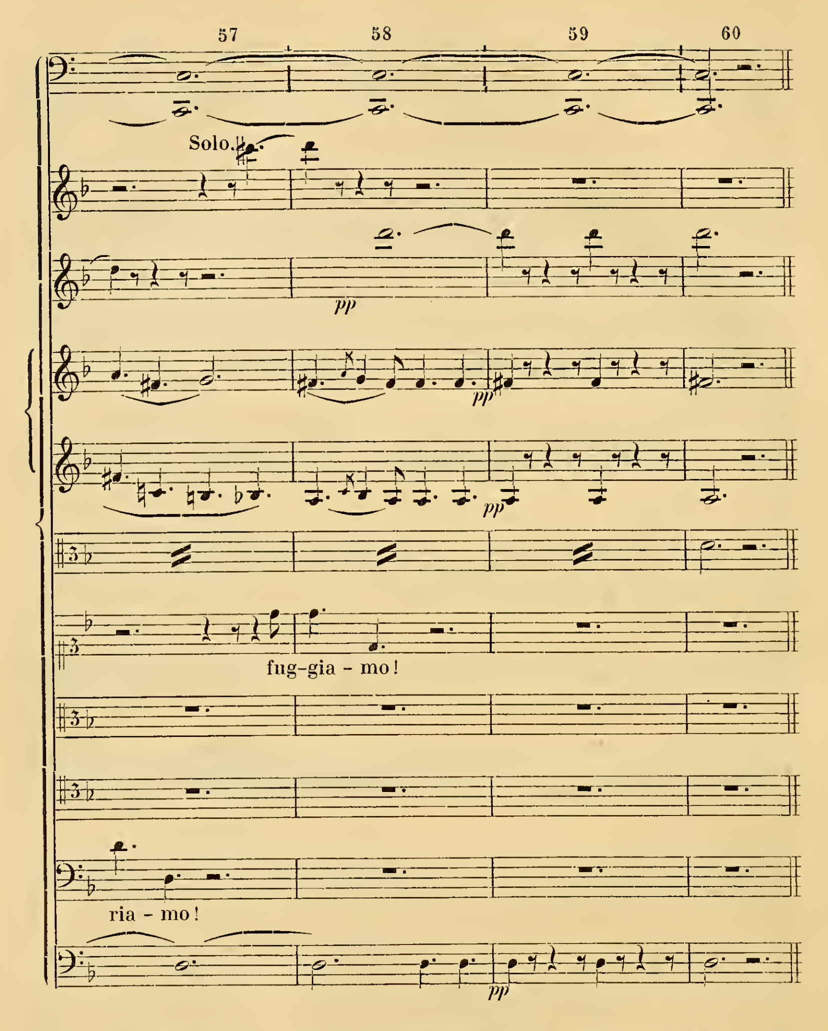

42
43
44
cresc.
p
p
f
p
fa - to più cru - do è di te?
cresc.
fa - to più cru - do è di te?
fa - to più cru - do è di te?
fa - to più cru- - do è di te?
cresc.
f
p


45
46
47
perdendo.
Corria-mo, fuggiamo quel mostro spie-
Corria-mo, fuggiamo quel mostro spie-
Corria-mo, fuggiamo quel mostro spie-
Corria-mo, fuggiamo quel mostro spie-


48
49
50
ta - to, cor-ria-mo fug-gia-mo quel mostro spieta - to, corria-mo fug-
ta - to, cor-ria-mo fug-gia-mo quel mostro spieta - to,
ta - to, cor-ria-mo fug-gia-mo quel mostro spieta - to, corria-mo fug-
ta - to, cor-ria-mo fug-gia-mo quel mostro spieta - to, cor-


51
52
53
gia-mo quel mostro spie-ta - to,
cor-
fug-gia - - -
gia-mo quel mo-stro spie-ta - to,
ria - - mo,


54
55
56
Corni in D.
Flauti.
p
Oboi.
Solo.
Violini.
decresc.
Viola.
Soprano.
ria - mo.
Fug-gia-mo,
Alto.
mo,
corria - mo,
Tenore.
fug-gia - mo.
Basso.
corria - mo,
cor-
Bassi.
decresc.



Ueberblickt man die vier Chorstimmen in diesem Stück, so zeigt sich, dass viele Stellen ganz einfach gesetzt sind, alle vier Stimmen in gleichem Rhythmus, entweder *unisono*, oder in voller Harmonie.

Andere Stellen dagegen sind polyphon behandelt, bewegen sich melodisch selbständig. Die erste der Art in Takt 7—8—9; die zweite, länger fortgeführte von Takt 19 bis mit Takt 30.

Es sind Nachahmungen, nach Art der Fuge aus wenigen gleichen Motiven thematisch gebildet, symmetrisch geordnet, und überall deutlich hörbar.

Die Haupttonart ist D moll; sie tritt in dem ganzen Stück so vorherrschend hervor, dass das Gefühl derselben durch die geringen Ausweichungen in die nahverwandten Tonarten G moll, B dur keinen Augenblick vollständig verwischt werden kann.

Ein gegründeter Vorwurf lässt sich diesem Chor betreffs der bis zum Unleidlichen ausgesponnenen Wiederholung der Worte machen.

Der ganze Text zu dieser breiten Scene lautet:

> Corriamo, fuggiamo!
> Ah, preda già siamo,
> Chi perfido fato
> Più crudo è di te?

Davon wird nun das »corriamo, fuggiamo« vom Anfang bis zum Ende fast immerwährend wiederholt. Sie wollen laufen, sie wollen fliehen — aber sie kommen nicht vom Platze. Das ist unnatürlich. Zwar kann die Menge durch ein plötzlich hereinbrechendes schrecklich drohendes Ereigniss, wie hier durch den Sturm, wohl einen Augenblick wie gelähmt erscheinen, fliehen wollen, aber wie festgebannt nicht fort können; aber so lange dauern, wie hier, kann dieser Zustand und zumal bei einer ganzen Menge nicht.

Ausserdem verlangte eine solche Behandlung der Stelle dann eine scenische Anordnung und Ausführung, eine Berechnung und Uebereinstimmung der Bewegungen, Gruppirungen, eine Mannigfaltigkeit und Virtuosität der Mimik und Gestikulation, wie man sie von einem Theaterchor in der Regel nicht erwarten darf. Von der Schwierigkeit der Komparserie und des Maschinenwesens in diesem Falle zu geschweigen!

An dem Fehler, welcher hier vorliegt, trägt weniger Mozart, als vielmehr der Dichter die Schuld: Der Akt schliesst mit dieser Situation, und eine den Akt schliessende Situation darf keine unbedeutende, kurze, sondern muss eine bedeutende (eigentlich die bedeutendste des Aktes) sein, auch, um einen gewichtigen Eindruck hervorzubrigen und zu hinterlassen, eine gewisse Dauer haben.

Dazu aber hätte der Dichter einen ausgeführteren, die Situation mehr ausbeutenden Text schreiben sollen.

Die Situation wäre immer dieselbe geblieben, die Musik ebenfalls; aber die Worte hätten nicht so gar oft wiederholt zu werden brauchen, wenn der Dichter die Schilderung der Scene durch Einschalten mehrerer daraus entwickelter Momente hätte ausdehnen und ihr eine angemessenere Breite geben wollen. Hat man den Dichter nicht bei der Hand, so kann der Komponist in ähnlichen

Fällen wohl diese Arbeit selbst übernehmen. Denn wo gäbe es in unserer Zeit einen gebildeten Musiker, der nicht wenigstens einige erträgliche Verse fabriziren könnte.

Welchen äusserst wirksamen Gebrauch Mozart im Chorsatz mit Orchester von dem Kontrast zu machen pflegt, lässt sich auch an unserem letzten Chor wieder ersehen.

Nach den vier ersten Takten, welche von dem ganzen Orchester, die Situation ankündigend, allein vorgetragen werden, tritt der Chor ebenfalls allein und im *unisono* ein (Takt 5—6).

Dies ist die einfachste, auffallendste und darum wirksamste Weise, wie Gesang und Orchester im gegensätzlichen Nacheinander verwendet werden können, und es ist zu verwundern, dass dieses fast unfehlbare Effektmittel in den Chören so selten benutzt erscheint.

Wie aber hier der Gesang allein gegen das vorhergehende Orchestervorspiel die abstechendsten Klangfarben neben einander gesetzt hören lässt, so bildet dieses Gesangsunisono wieder eine kontrastirende Vorbereitung zu der gewaltigen Orchesterbegleitung des folgenden Satzes (Takt 7—8 ff.). Und so fort durch alle Sätze der Partitur, das folgende Glied steht klanglich immer wenn nicht im eigentlichen Kontrast, so doch im bemerkbaren Unterschied zum vorhergehenden.

Noch verdient hervorgehoben zu werden, wie decent Mozart die polyphonen Stellen des Chorsatzes durch das Orchester begleitet hat.

Man blicke zunächst auf die polyphone Stelle, welche mit dem 19. Takte beginnt. Die erste Violine geht bis zum 24. Takte mit dem Sopran; die zweite bis zum 25. Takte mit dem Alt; die Viole vervollständigt als Füllstimme die Harmonie; nur der Tenor tritt ohne melodisch begleitende Orchesterstimme selbständig ein (Takt 22—25). Diese ganze Stelle (von Takt 19—24) ist, obwohl recht künstlich polyphon konstruirt, dennoch in allen Stimmen durchaus deutlich hör- und fassbar, denn das ausgehaltene A der Hörner füllt, aber deckt den Satz nicht, noch weniger thut das letztere der Bass mit seinen kurz angeschlagenen Vierteln. Ausserdem ist die Begleitung piano gehalten, wodurch die Singstimmen noch vernehmbarer werden.

Um die herrliche Kontrastirung auch dieses Satzes, und besonders die schöne Wirkung des Eintritts der vier Hörner in den Doppeloktaven von A zu erkennen, blicke man auf die zwei vorhergehenden Takte (17 und 18), wo sich aus dem Forteanschlag des ganzen Chors und Orchesters (auf der ersten Hälfte des 17. Taktes) die Oboen und die Flöten allein aus ihren höheren Lagen herabwinden.

Voller mit Füllstimmen von Blasinstrumenten sind die Imitationen

der Singstimmen von Takt 25—30 überzogen. Es galt hier wieder gegen die vorhergehende piano gehaltene Phrase durch forte und zahlreichere Instrumentalstimmen einen noch stärker erschütternden Kontrast zu gewinnen. Deshalb ist der erste Takt (25) ausser den Flöten und Oboen auch noch mit Pauken, D-Hörnern und Trompeten verstärkt.

Man könnte meinen, dass hierdurch die Singstimmen, und besonders die Nachahmung im Alt, zu sehr übertönt würden, da diese Stimme überhaupt weniger klanghell ertönt. Bei genauerem Durchblick sieht man aber, dass der Bass in demselben schweigt, dass die übrigen Instrumente alle in der ersten Hälfte blos D angeben, welches der Alt hat, und dass die zweite Violine und die Viole die Figur des Altes vollständig mit ausführen, wodurch dieser weniger verdeckt als vielmehr hervorgehoben wird. — Durch das Pausiren des Basses aber wird nun zugleich wieder dessen Eintritt mit der thematischen Figur des Singbasses, wozu noch Violen und Fagotte kommen, gewichtig in's Ohr fallend kontrastirt.

Die künstlichste Kombination folgt hierauf in den nächsten Takten (26—30). In den ersten beiden (Takt 26—27) haben die Bässe das Hauptmotiv, Tenor und Sopran ahmen sich in einer eigenen Figur nach, und dazu wieder erste und zweite Violine ebenfalls mit einem andern Motiv. In Takt 28—29 gehen die beiden Violinen in Oktaven mit dem Alt, die Bässe, Fagotte und Violen mit dem Singbass, und werden durch diese Verdoppelungen genugsam für das Ohr hervorgehoben. Und so möge man in Absicht auf Durchsichtigkeit und Hörbarkeit der Hauptstimmen den ganzen vorstehenden Chor durchsehen. Es werden sich, bei aller Künstlichkeit der Setzweise, dennoch überall Klarheit und Wohllaut erkennen lassen.

Eines der erhabensten dramatischen Tonstücke, welche Mozart geschrieben, ist der Chor mit Solostimmen, welcher den Schluss des ersten Aktes im Titus bildet, Andante, $^4/_4$, Esdur.

Sextus, Vitellia, Servilia, Annius, Publius sind während des Brandes des Kapitols nacheinander auf der Scene erschienen, das mit der Verschwörung noch unbekannte Volk durcheilt die Stadt mit Schreck- und Angstgeschrei. Nun ist das Schreckliche allen bekannt geworden, zu den anwesenden Personen kommt der Chor, und die Empfindung aller ist durch die folgenden Worte ausgedrückt.

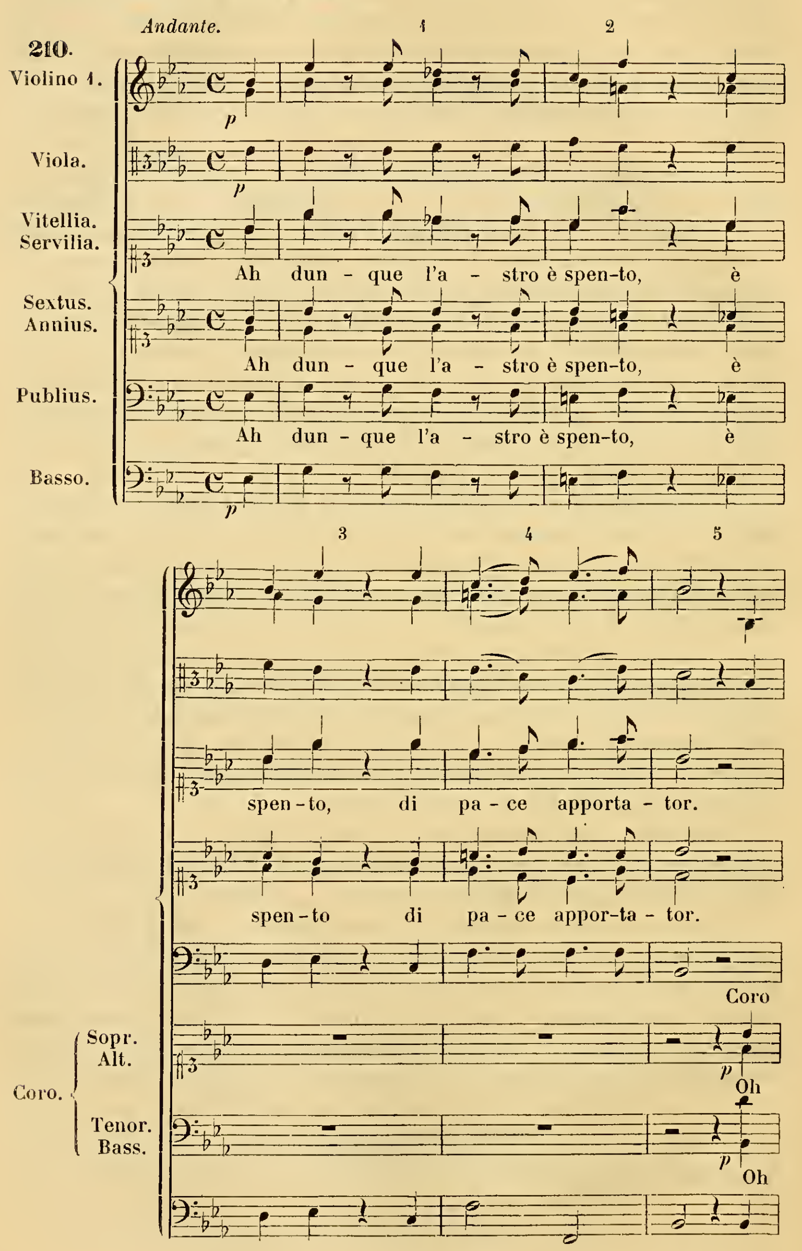
Vitellia, Sextus, Servilia, Annius, Publius:

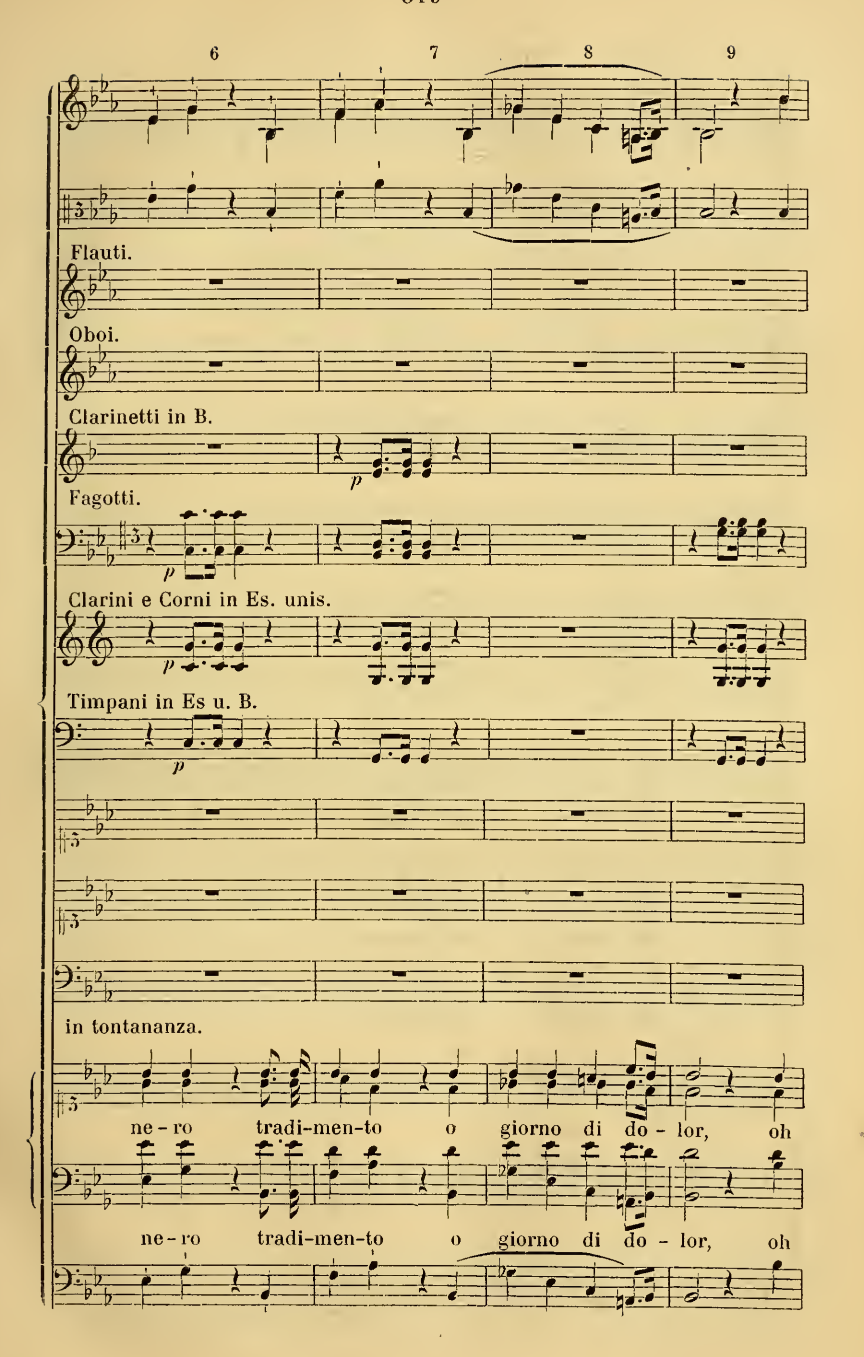
Ah dunque l'astro è spento
Di pace apportator.

Dann mit dem Chor:

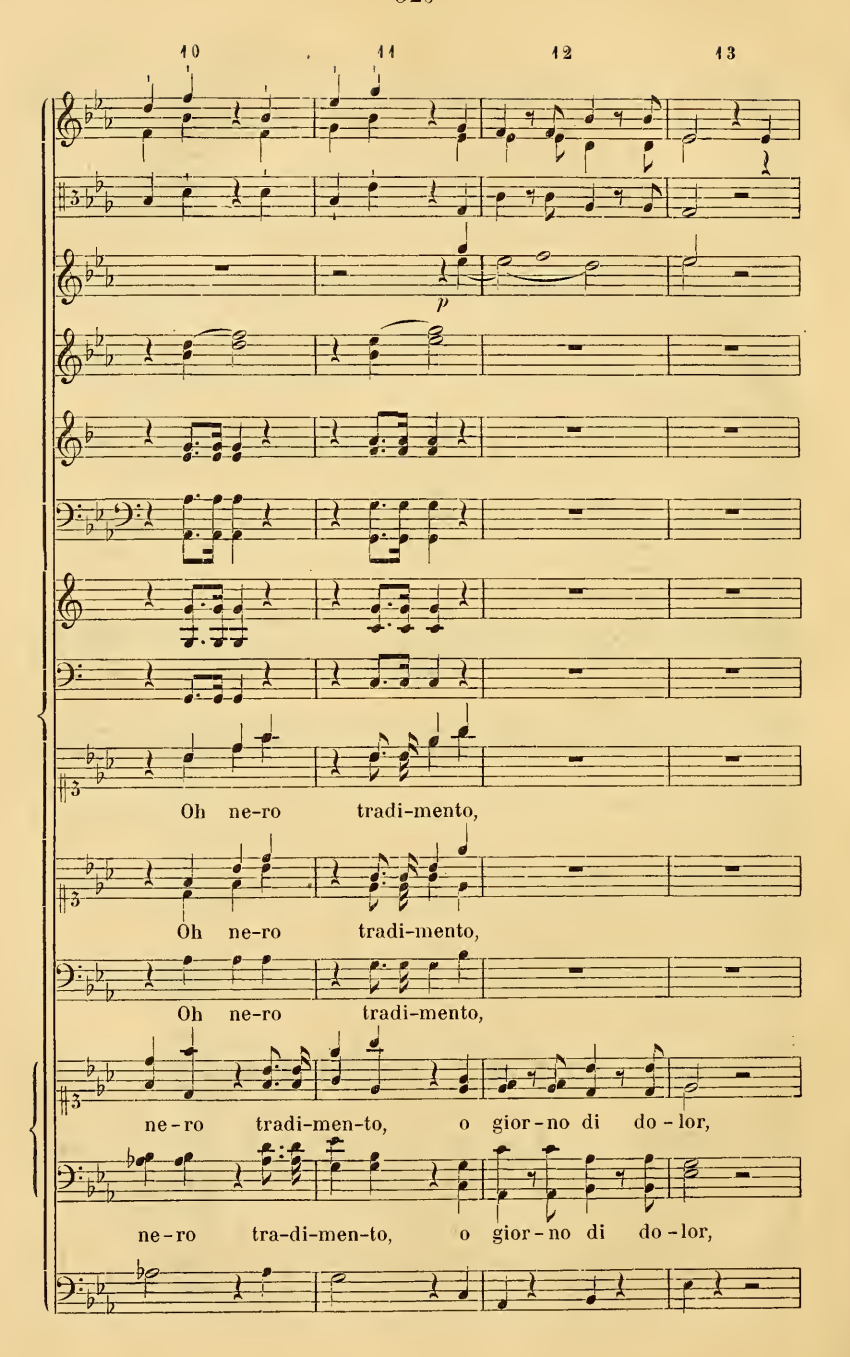
Oh nero tradimento,
O giorno di dolor.

Hier steht die Musik dazu:



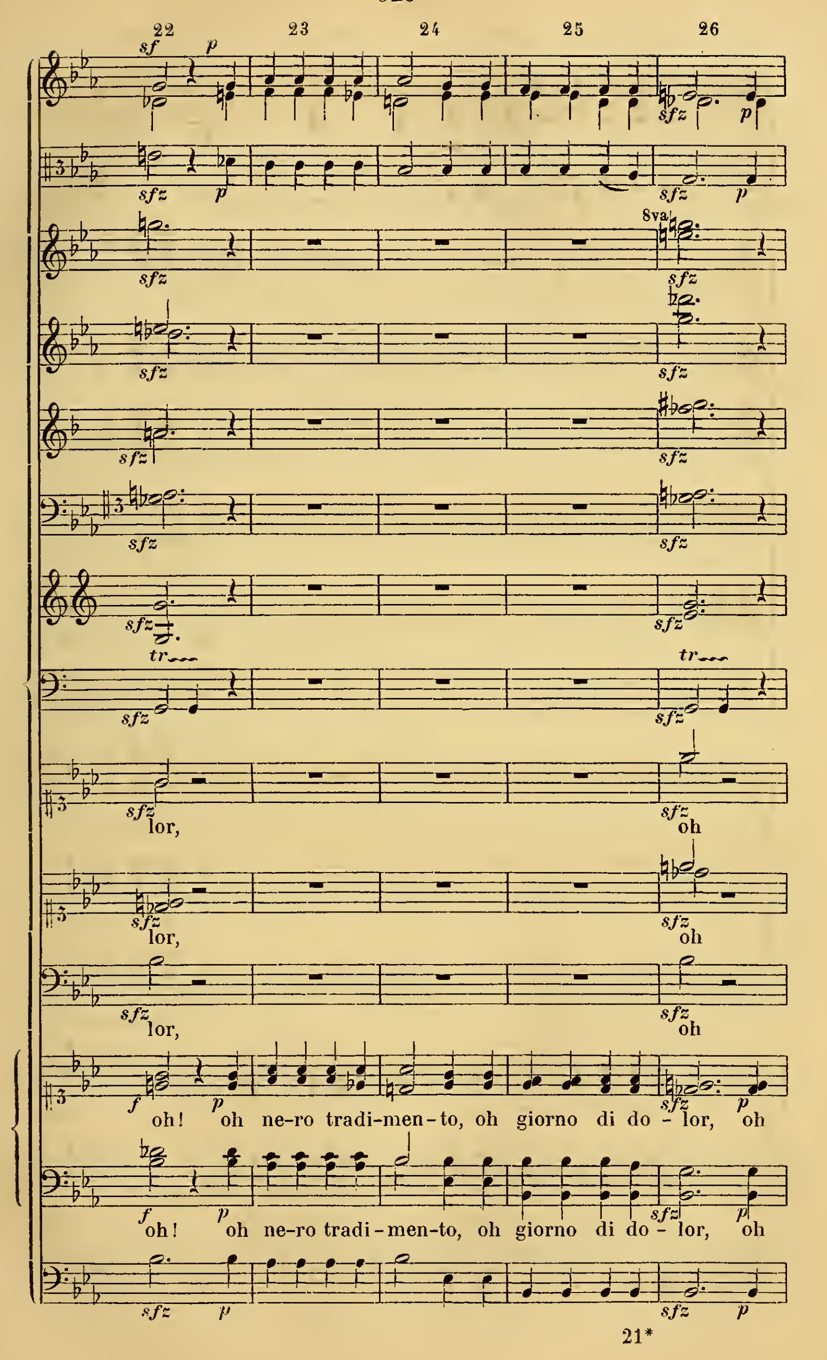


6
7
8
9
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Clarini e Corni in Es. unis.
Timpani in Es u. B.
in tontananza.
ne - ro tradi-men-to o giorno di do - lor, oh
ne - ro tradi-men-to o giorno di do - lor, oh

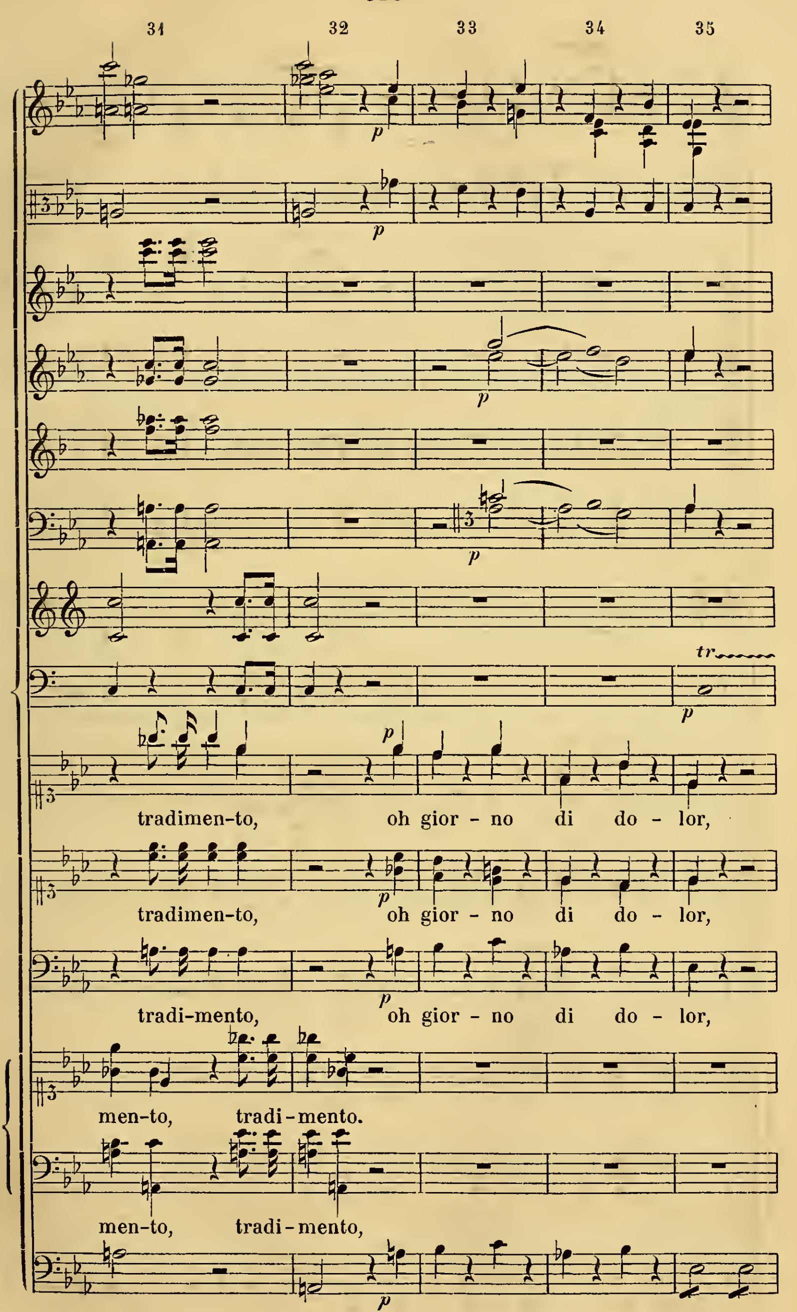

10
11
12
13
Oh ne-ro tradi-mento,
Oh ne-ro tradi-mento,
Oh ne-ro tradi-mento,
ne-ro tradi-men-to, o gior-no di do-lor,
ne-ro tra-di-men-to, o gior-no di do-lor,

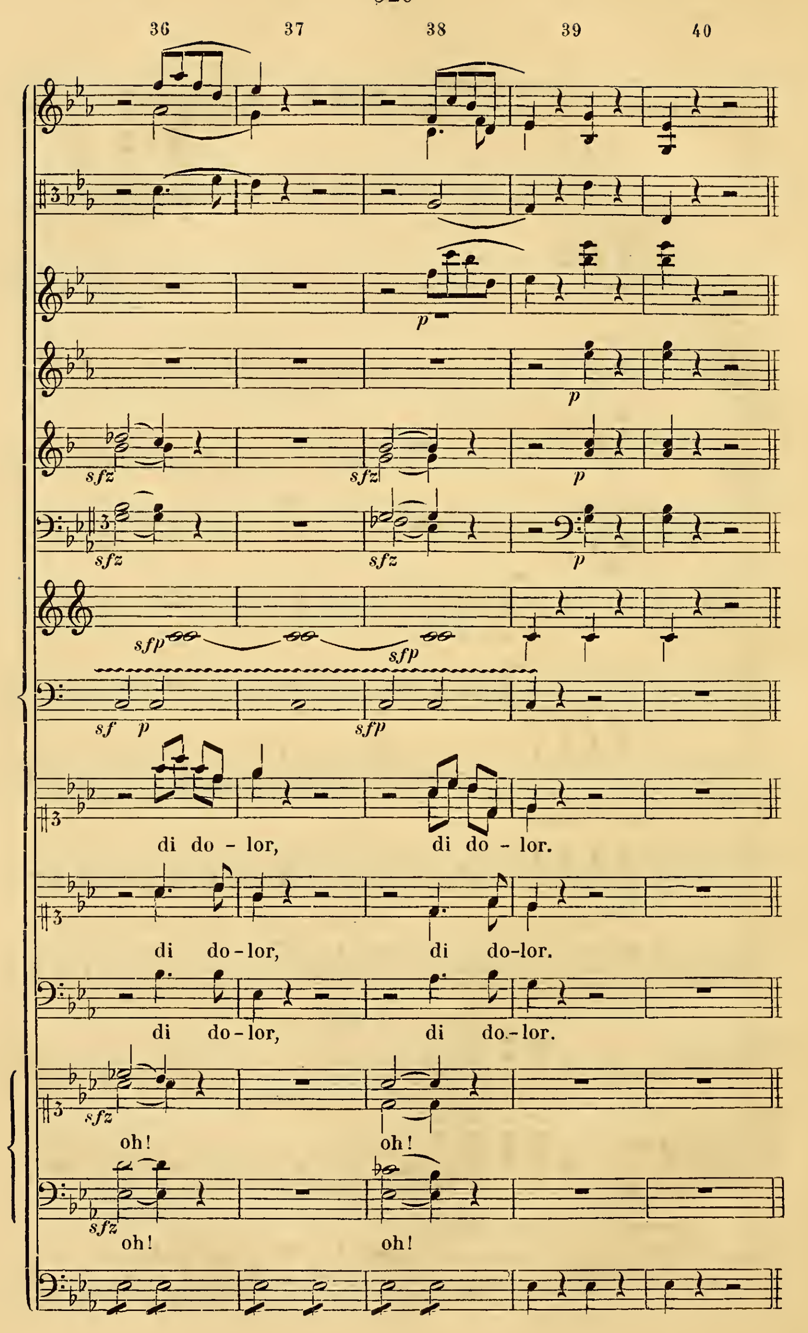

14
15
16
17
due
due
gior-no di do-lor, oh giorno di do - lor, oh
oh gior-no di do - lor, oh
oh gior-no di do - lor, oh
tradimen-to
tradimen-to


18
19
20
21
sfz
sfz
sfz
sfz
zfz
sfz
f
p
tr
f
ne-ro tra-di - men - to oh gior - no di do-
f
p
ne-ro tra-di - men - to oh gior - no di do-
f
p
ne-ro tra-di - men - to oh gior - no di do-
tradi-mento,
tradi-mento,
sf
p


22
23
24
25
26
sf
p
sfz
8va
tr
lor,
oh
oh! oh ne-ro tradi-men-to, oh giorno di do - lor, oh
oh! oh ne-ro tradi-men-to, oh giorno di do - lor, oh


27
28
29
30
loco.
tra-dimen-to,
tra-dimen-to,
tra-dimen-to,
ne-ro tradi-men-to, oh gior - no di do - lor, tradi-
ne-ro tradi-men-to, oh gior - no di do - lor, tradi-


31
32
33
34
35
tr
tradimen-to, oh gior - no di do - lor,
tradimen-to, oh gior - no di do - lor,
tradi-mento, oh gior - no di do - lor,
men-to, tradi - mento.
men-to, tradi - mento,


36
37
38
39
40
sfz
sfz
p
p
p
sfp
sfp
sf
p
sfp
di do - lor,
di do - lor.
di do-lor,
di do-lor.
di do-lor,
di do.-lor.
sfz
oh!
oh!
sfz
oh!
oh!

Zunächst widerlegt dieser Chorsatz die Anschauung, dass der Effekt eines Aktschlusses nicht anders als durch eine stürmisch-leidenschaftliche Situation und durch Aufgebot aller Kraft- und Klangmittel von Orchester, Chor- und Sologesang erreicht werden könne.

Bei Betrachtung des Textes unseres Satzes müssen wir im Gegensatz zu dem, was bei dem letzten Chor aus »Idomeneo« bemerkt wurde, konstatiren, wie hier die Wiederholungen weniger Worte am Platze sind und zu den tiefsten Wirkungen Veranlassung bieten.

Man blicke auf den musikalischen Ausdruck der Worte »O nero tradimento« in Takt 6—7. Tiefe, düstere Niedergeschlagenheit spricht sich darin aus, bei den alten männlichen Personen zugleich mit stillem Grimm über den scheusslichen Verrath; man betrachte hierauf dieselben Worte in Takt 10—11, wie die Empfindung hier empört, erbittert emporsteigt, vom Volk vor-, von den Solostimmen nachgezürnt, in den Oberstimmen als verstärkter Ausdruck in Nachahmung der Bässe der ersten Phrase. Nun richte man den Blick auf den Chor im 17. und 19. Takt, welch einen ganz anderen Ausdruck zeigt das Wort »tradimento«, wie drohend, empört tönt hier das Unisono in die Klage der Solostimmen »oh giorno di dolor«. Wie ganz anders wieder, niedergeschlagen, traurig klagend tönt das »oh nero tradimento« in Takt 23—24, mit dem Schmerzensschrei »oh« allein vorher in Takt 22, und ähnlich in Takt 27—28, — dann wieder von den Solostimmen begonnen, von dem Chor nachgefolgt, zürnend aufschreiend in Takt 30—31—32, zuletzt das »oh« allein, schmerzvoll von dem Chor in Takt 36, und ähnlich, doch erschöpft, in Takt 38. — Acht Mal, theils ganz, theils einzeln, sind die Worte »oh nero tradimento« wiederholt, aber wer möchte sagen, nur einmal davon überflüssig! Jedesmal ertönen sie in einer anderen Weise, jedesmal offenbaren sie eine anders nüancirte Empfindungsweise, aber alle sind gleich wahr, unmittelbar aus tiefster Seele emporsteigend!

Ebenso mannigfaltig und überall gleich packend ist der zweite Vers »o giorno di dolor« bei jeder Wiederholung behandelt. In Takt 7—8 tiefste Klage; in Takt 12—13 mit dem Gefühl gleichsam, dass nach diesem Schreckensfall die öffentliche Wohlfahrt für immer dahin sei. In Takt 14—15 die trostlose, im Aufsteigen bis zum Ces immer peinlicher empfundene Klage der Vitellia und Servilia's, dann die schmerzvolle Wehklage aller Solostimmen: im 20. Takte sodann die ähnliche Empfindung u. s. w.

Das Orchester besteht aus dem Streichquartett, nebst Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken.

In allen Fällen, wo das Gefühl in einer einfachen Weise, ohne

alle Nebenregungen, besteht, und der musikalische Gedanke dasselbe durch seine Zeichnung, Gesangsmelodie, vollständig und kräftig ausdrückt, ist eine kunstvolle Orchesterbegleitung dazu überflüssig, ja kann seine Wirkung dadurch eher verringert als vermehrt werden.

Fast immer hat Mozart solche in der Gesangsmelodie schon vollkommen ausdruckskräftige Stellen mit ganz einfacher Begleitung versehen.

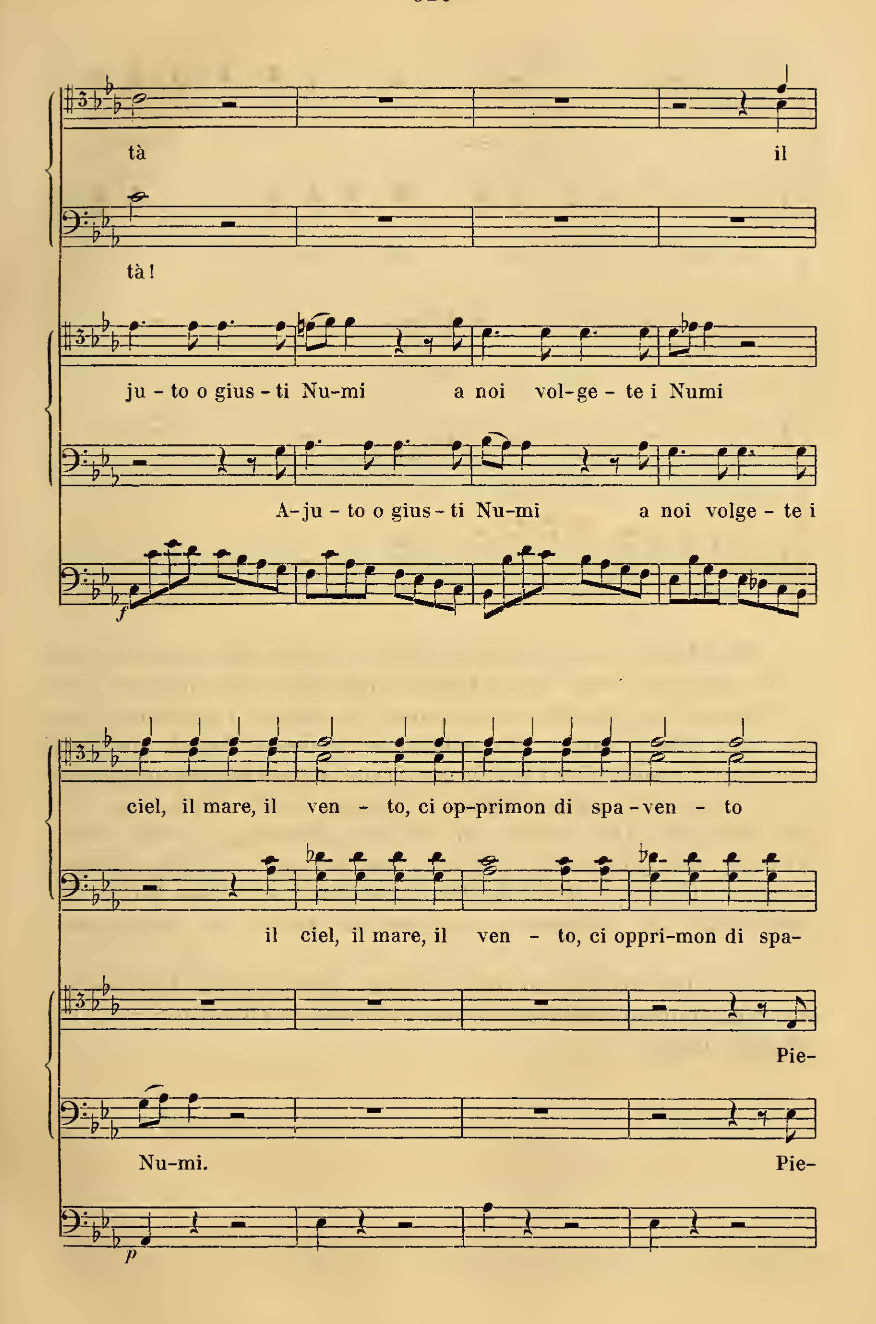
Wie immer bei Mozart, bereitet auch hier jeder gegenwärtige Gedanke die Wirkung des nächstkommenden vor, durch Kontrastirung gegeneinander; so ist der Eintritt des Chors (Takt 6—9) mit dem düster schweren Unisono des Streichquartetts und den dazwischentönenden dunkeln Klängen der Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und Klarinetten noch gewichtiger gemacht durch die vorhergehenden dünner gesetzten Takte (1—5).

Nach diesen Andeutungen untersuche man den Chor weiter, und man wird sehen, dass in der Begleitung wie in der Instrumentation die grösste Einfachheit waltet, beide sich immer an die Chor- und Solostimmen anschliessen.

Das Ganze ist in Tempo und Rhythmus ein Trauermarsch, und sehr schön und zutreffend sagt Oulibicheff davon: »Die tragische Majestät, der tragische Schreck und das tragische Mitleid ist auf der Bühne gewaltiger nicht ausgedrückt worden.«

Noch mögen hier zwei Stellen aus dem Doppelchor des ersten Aktes im Idomeneus folgen, um einige Bemerkungen über die Behandlung dieser Gattung von Chören daran knüpfen zu können.

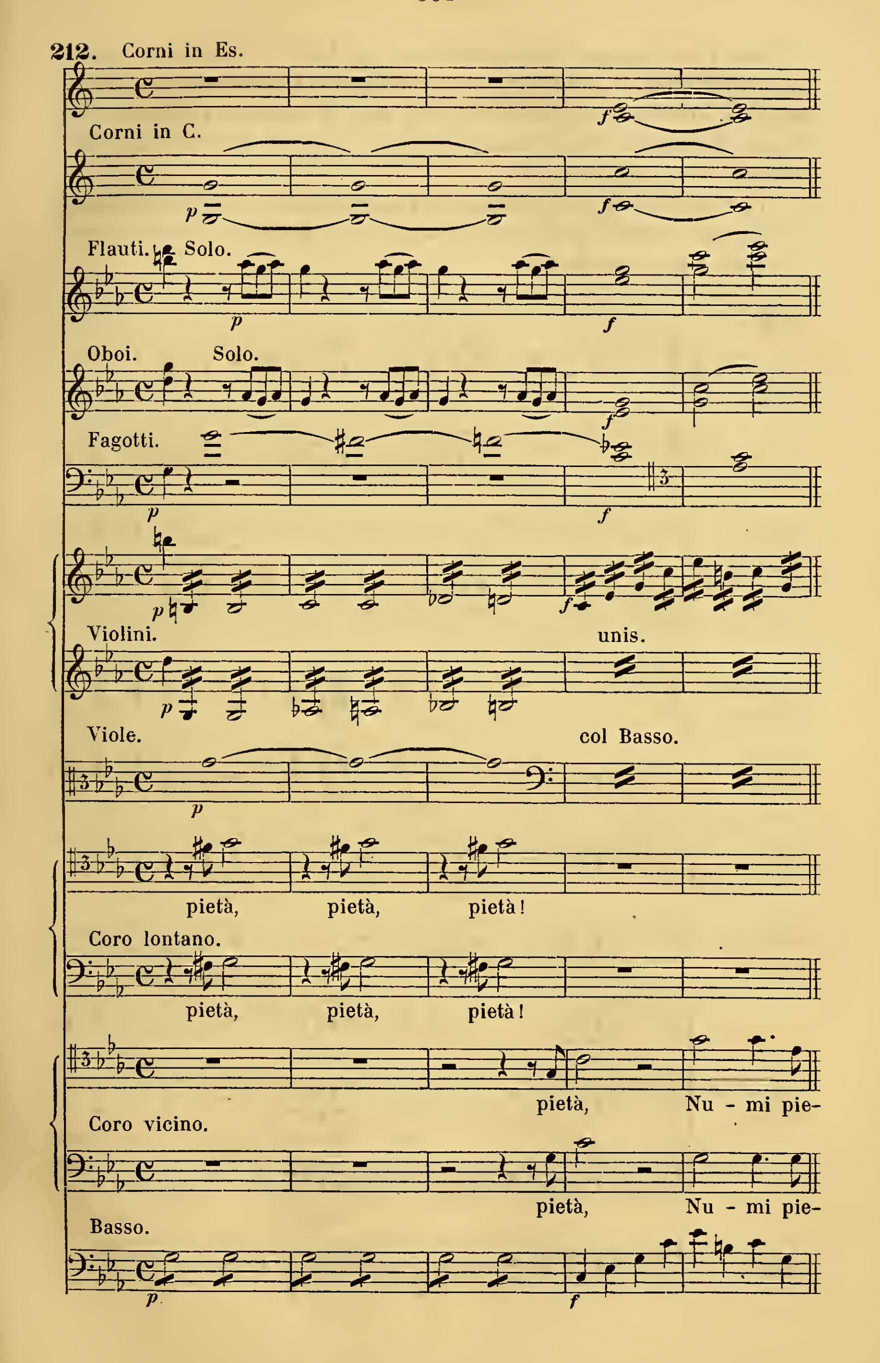



tà
il
tà!
ju - to o gius - ti Nu-mi a noi vol-ge - te i Numi
A-ju - to o gius - ti Nu-mi a noi volge - te i
f
ciel, il mare, il ven - to, ci op-primon di spa-ven - to
il ciel, il mare, il ven - to, ci oppri-mon di spa-
Pie-
Nu-mi.
Pie-
p



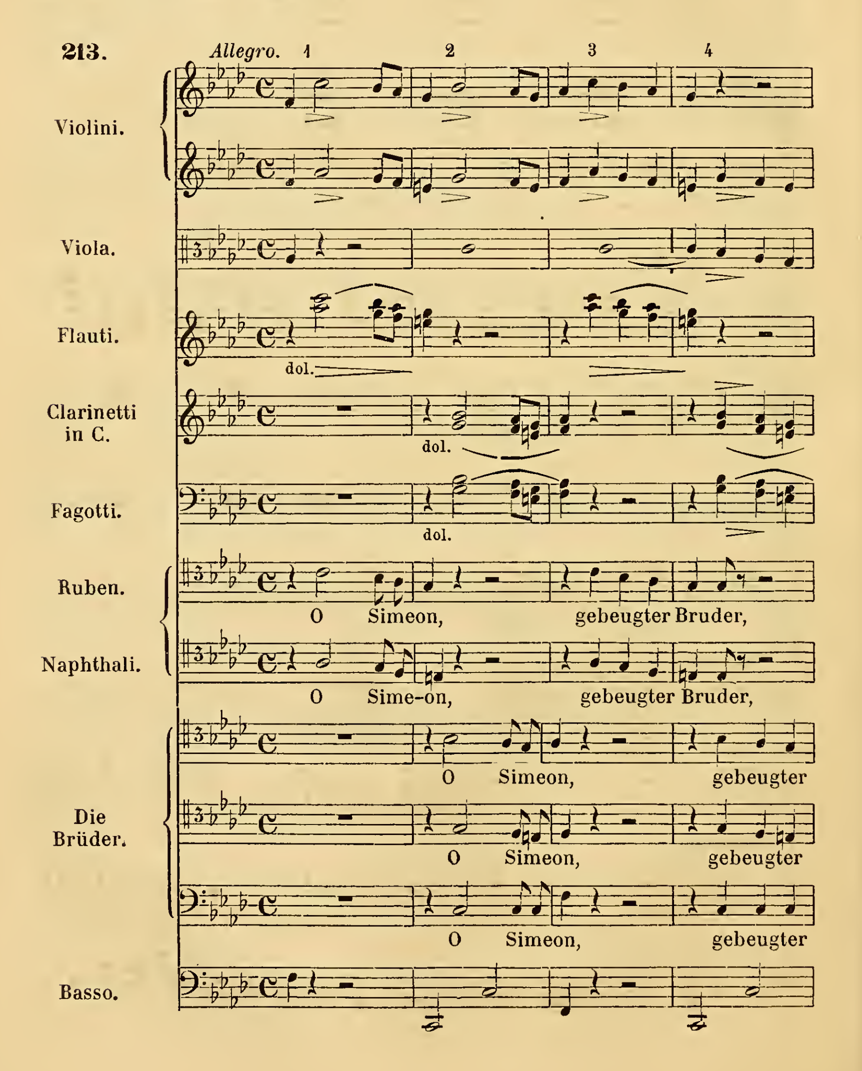
Zwei Chöre, nur von Männerstimmen ausgeführt. Dies ist keine leichte Aufgabe, wenn beide Partien nicht ineinanderfliessen, sondern überall selbständig, von einander geschieden vernommen werden und wirken sollen. Erleichtert wird dieser Zweck allerdings dadurch, dass der eine Chor in der Ferne, hinter der Scene, der andere in der Nähe, auf der Bühne, gesungen wird. Allein immer gehört dazu das Abwechseln und Nacheinandersingen beider Chöre, weil sie, stets gleichzeitig singend, doch nur wie ein Chor klingen würden. Ein gutes Mittel zur Unterscheidung war, dass Mozart den fernen Chor oft vierstimmig, den auf der Bühne nur zweistimmig setzte.

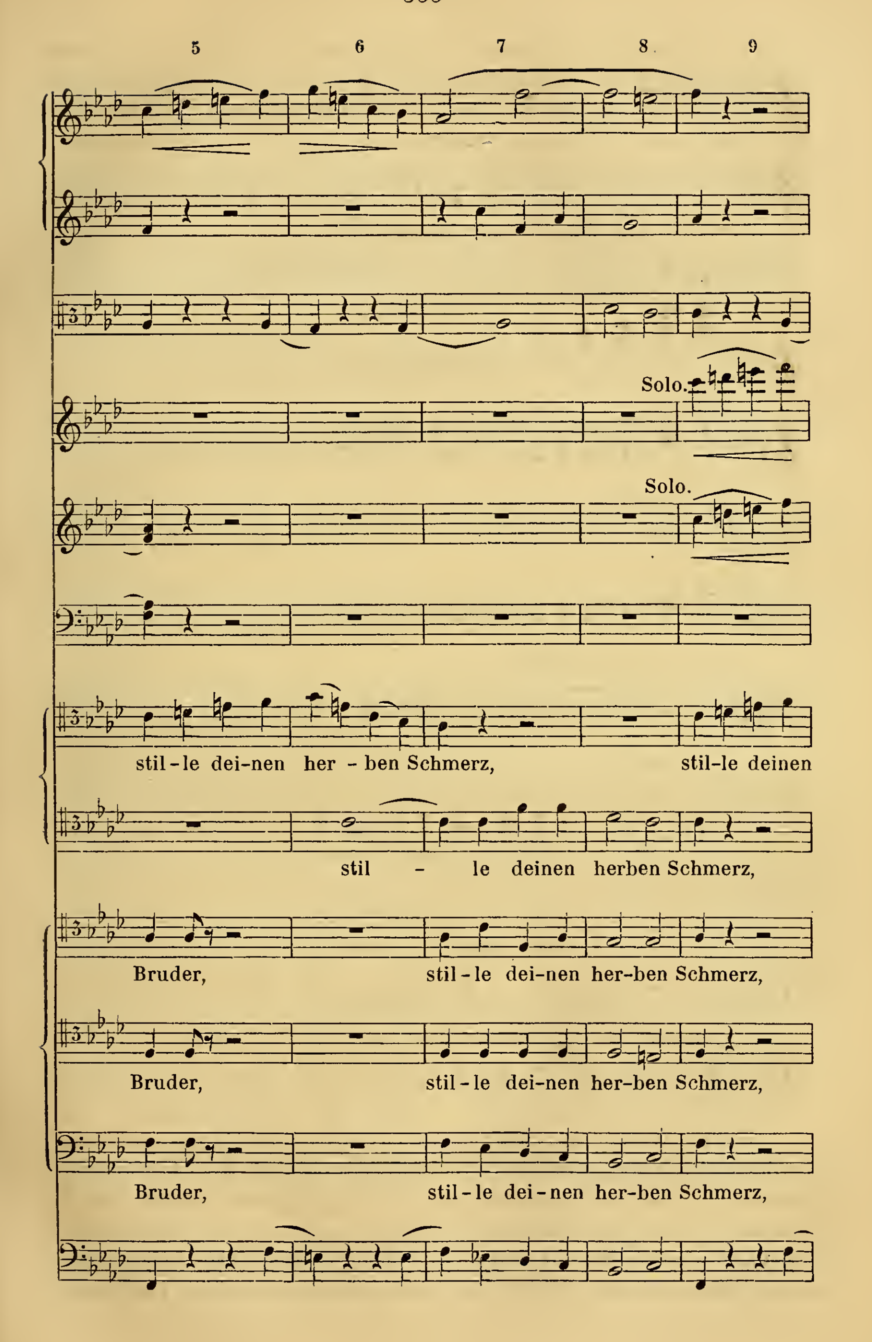
Eine Prachtstelle hinsichtlich der ergreifendsten Deklamation der Singstimmen und zugleich des malerischen Orchesters zeigt das folgende Beispiel.

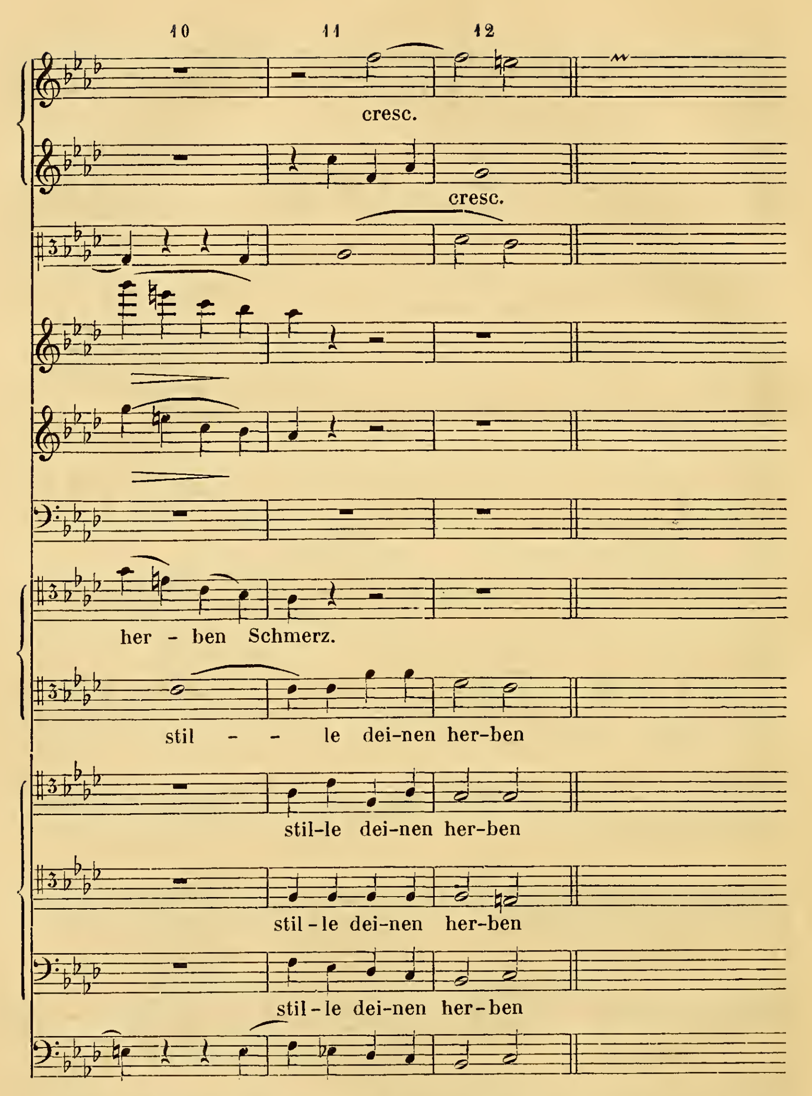

212. Corni in Es.
Corni in C.
Flauti. Solo.
Oboi. Solo.
Fagotti.
Violini.
unis.
Viole.
col Basso.
pietà, pietà, pietà!
Coro lontano.
pietà, pietà, pietà!
pietà, Nu - mi pie-
Coro vicino.
pietà, Nu - mi pie-
Basso.

Den Coro lontano, dessen Stimmen im Oktav-Unisono ihr »pietà« ängstlicher und ängstlicher rufen (siehe die Dissonanzenfortschreitungen im Orchester), bilden die mit dem Wassertod ringenden Gefährten des Idomeneus; der Coro vicino besteht aus den zur Hülfe eilenden Strandbewohnern.

Ein Beispiel für die einfachste Begleitungsart von Chören bietet die folgende Stelle aus dem Fmoll-Chor der Brüder in »Jakob und seine Söhne« von Méhul.




5
6
7
8
9
Solo.
Solo.
stil-le dei-nen her - ben Schmerz, stil-le deinen
stil - le deinen herben Schmerz,
Bruder, stil-le dei-nen her-ben Schmerz,
Bruder, stil-le dei-nen her-ben Schmerz,
Bruder, stil-le dei-nen her-ben Schmerz,

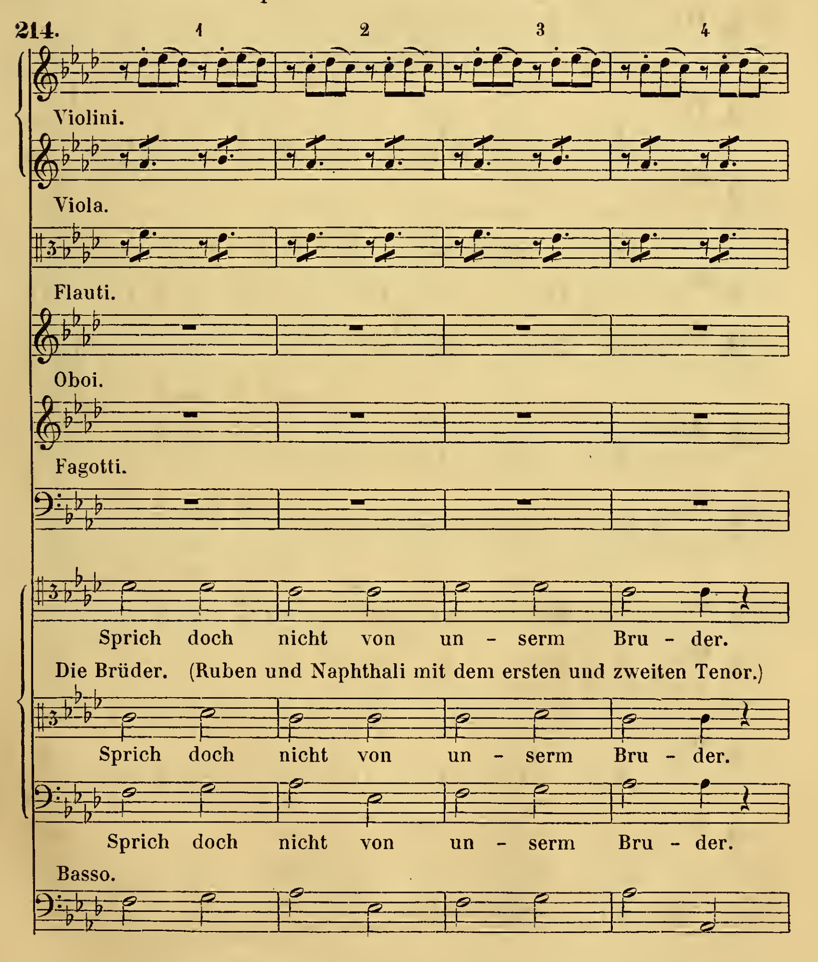


Hier ist nichts von Schmuck des Gesangs, nichts von Ausmalung, von Mitschilderung anderer Nebenregungen durch das Orchester zu gewahren. Was man selbständiges Akkompagnement nennen könnte, beschränkt sich auf einige von Pausen unterbrochene Viertelnoten der Viole und des Basses, Takt 5—6, und bei der Wiederholung desselben Abschnitts in Takt 9—10. Alle übrigen wenigen Orchester-

instrumente gehen mit den Singstimmen theils im Einklang, theils in Oktaven. Aber wo wäre hier auch nur der geringste Schmuck nöthig gewesen! Die Melodie, ja jede Stimme des Gesangchors spricht so bedeutend, so deutlich die Empfindung der Brüder aus, dass jede Zuthat selbständigen Orchesterspiels nur unnütz und störend für die edle Simplicität des Ausdrucks hätte erscheinen müssen. So sparsam mit dem Orchestersatz ging Méhul dabei zu Werke, dass er Naphthali in dem 6ten und 10ten Takte mit seinem c allein, ohne ein unterstützendes Instrument eintreten und doch vollkommen hörbar hervortreten lassen konnte.

Ein anderes Beispiel aus demselben Stück.

214.



5 6 7 8 9 10 11 12

fp fp fp fp fp fp fp cresc.

fp fp fp fp fp fp fp cresc.

Solo.

cresc.

Solo.

cresc.

Solo.

cresc.

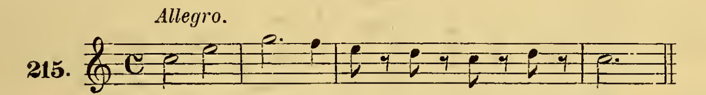
Ach! — das zer - reisst uns das Herz. Ach! — das zer-reisst uns das Herz.

Ach! — das zer - reisst uns das Herz. Ach! — das zer-reisst uns das Herz.

Ach! das zer-reisst uns das Herz.

fp fp cresc.

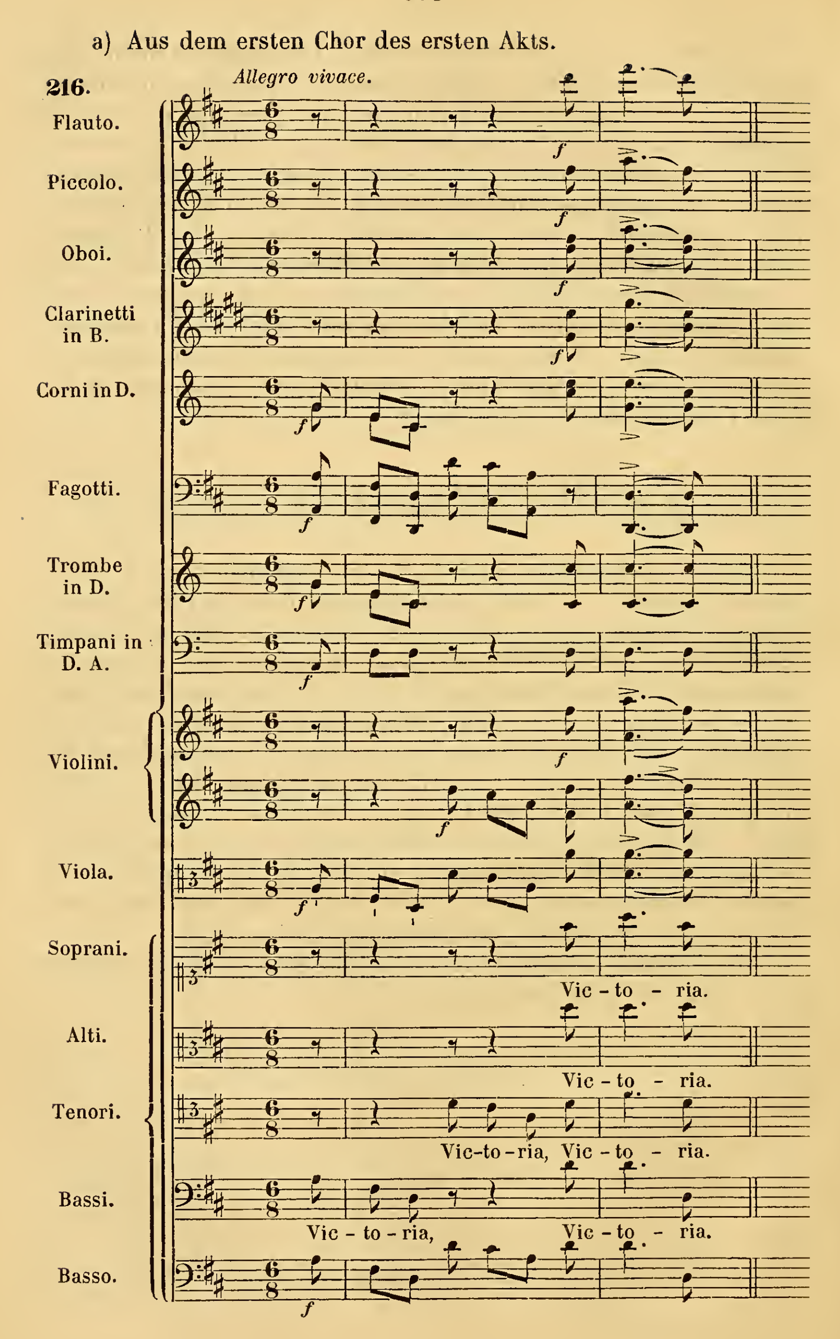
Die simple Faktur in den vier ersten Takten dieser Stelle lässt die grosse Wirkung nicht errathen, welche dieselbe im Zusammenhang ausübt. Die schmerzliche und reuevolle Erregung der Brüder, als Simeon den Namen Joseph ausspricht und damit die Erinnerung an ihr Verbrechen weckt, ist in dem fast choralartigen Gesang der Brüder und der ängstlichen Begleitung der Violinen und Viole so wahr aus der Seele heraus, und so tief in die Seele der Hörer eindringend geschildert, dass man bei der lebhaften Empfindung nicht an die Gestalt der Erfindung denken kann, wie jeder erfahren haben wird, der das Stück einmal von der Bühne herab in guter Aufführung vernommen hat. Welche Stelle in der ganzen Instrumentalmusik macht eine hinreissendere Wirkung als der Anfang des letzten Satzes in der C moll-Sinfonie von Beethoven?



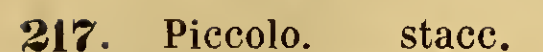
Kann man aber diese Melodie wohl eine originelle nennen? Sieht sie nicht vielmehr, so isolirt, ohne Zusammenhang mit dem Ganzen betrachtet, trivial und abgenutzt aus? Allein die Stellung und Instrumentirung, der Kontrast mit dem Vorhergehenden und der triumphirende Ausdruck derselben erhebt sie zu einem genialen Glanzpunkte in der ganzen Sinfonie. Aus demselben Grunde wirkt der Méhul'sche Satz trotz seiner scheinbar gewöhnlichen Gestalt auf den Zuhörer. Nun betrachte man aber die darauf folgende Stelle von Takt fünf an bis zum Schluss der Periode. »Ach, das zerreisst uns das Herz!« Die zitternden Violinen, den schmerzlich wühlenden Bass, die Klagelaute der Blasinstrumente, die Tonart As-moll nach As-dur und die herzzerreissenden Dissonanzen! Zuletzt die Steigerung durch den eintretenden Singbass, der vorher geschwiegen!

Wir geben in Anschluss hieran noch einige Beispiele von Karl M. v. Weber aus dem »Freischütz«.

a) Aus dem ersten Chor des ersten Akts.



b) Desgleichen aus demselben Chor.



Oboi. stacc.

Fagotti. due.

Violini.

Viole.

Soprani.

der wacker dem Sternlein, der wacker dem Sternlein

Alti.

der wacker dem Sternlein, der wacker dem Sternlein

Tenori.

der wacker dem Sternlein, der wacker dem Sternlein

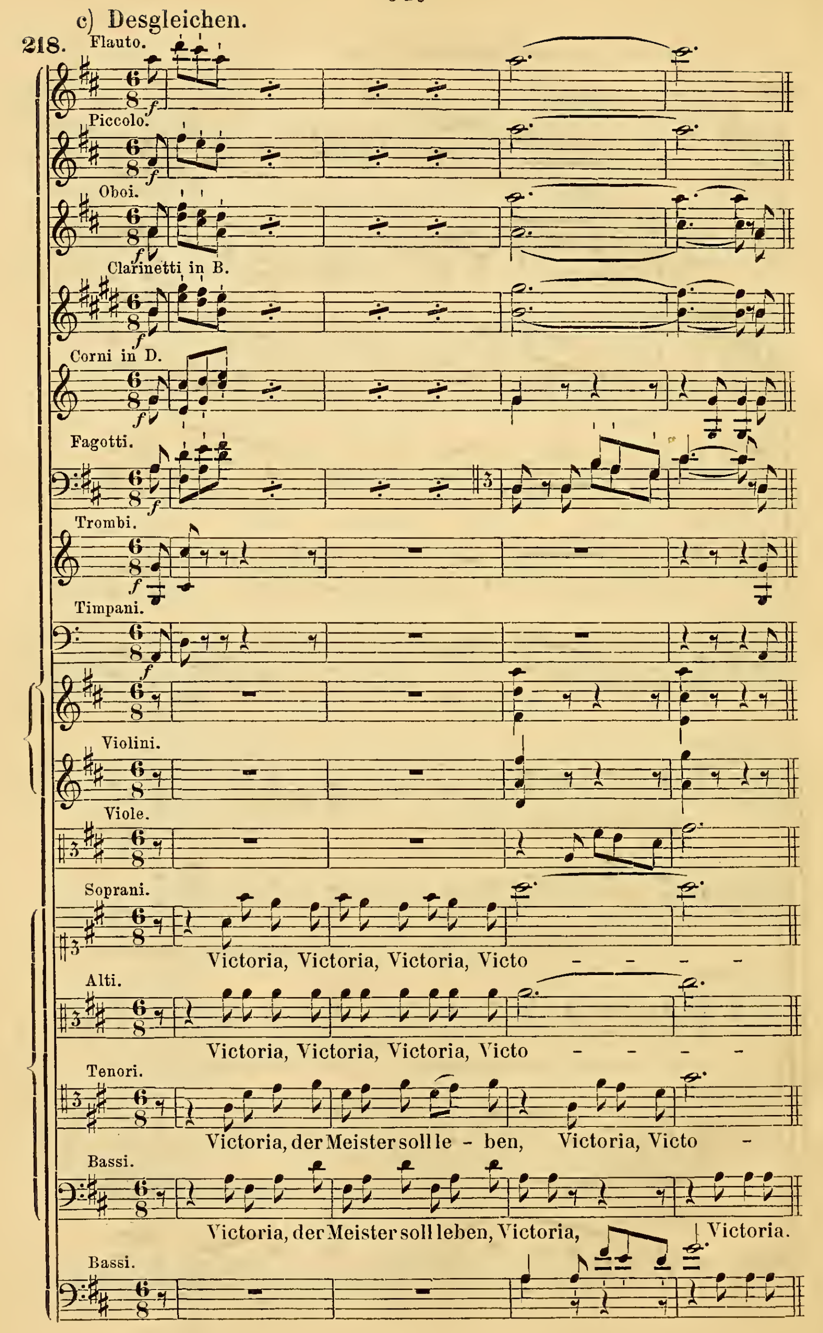
Bassi.

der wacker dem Sternlein, der wacker dem Sternlein

Vcello. e Bassi.

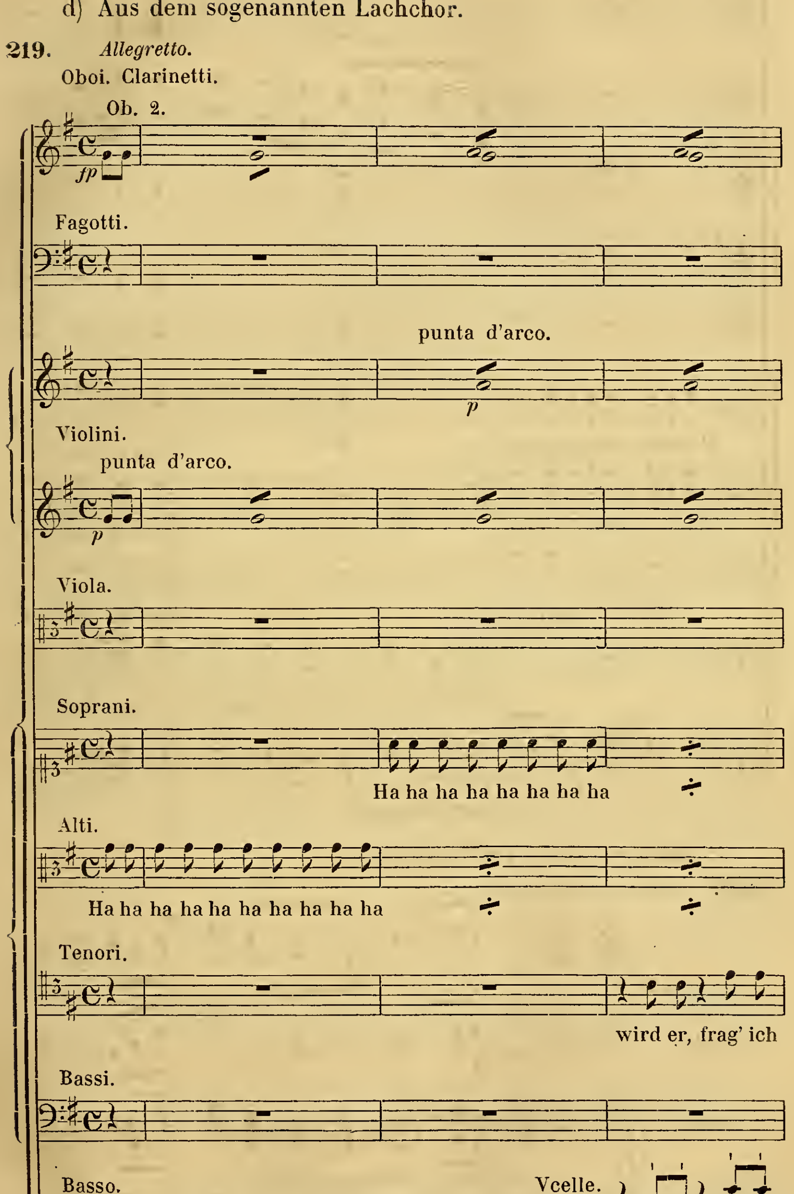
c) Desgleichen.

218.



d) Aus dem sogenannten Lachchor.

219. *Allegretto.*




Clar.
cresc.
Ha ha ha ha ha ha ha ha
wird er, frag' ich,
Ha ha ha ha ha ha ha ha
wird er, frag' ich,
wird er, frag' ich,
wird er, frag' ich,
gleich zieh' er den Hut, Mos-je, wird er, frag' ich,
Basso.
e) Aus dem Terzett mit Chor.
220. Allegro moderato.
Corni in C.
Fagotti.
Tenori.
O lass Hoff-nung dich be-le - - ben,
Bassi.
O lass Hoff - nung dich be-le - ben,



f) Aus dem Lied der Brautjungfern.

221. *Andante quasi Allegretto.*

Flauti con Oboi in 8va.

Oboi.

Corni in C.

Fagotti.

Violini. pizz. pizz.

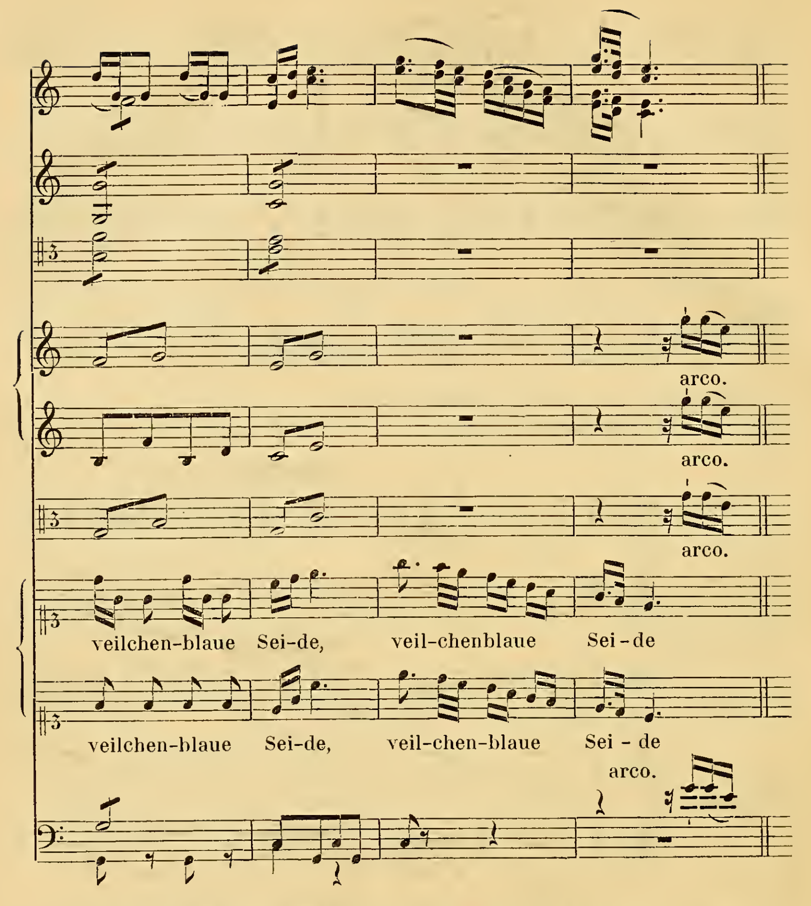
Viola. pizz.

Chor der Braut-jungfern.

Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz,

Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz,

Basso. pizz. pizz.



In allen diesen vorstehenden Bruchstücken aus den Weber'schen Chören herrscht die homophone Begleitung vor.

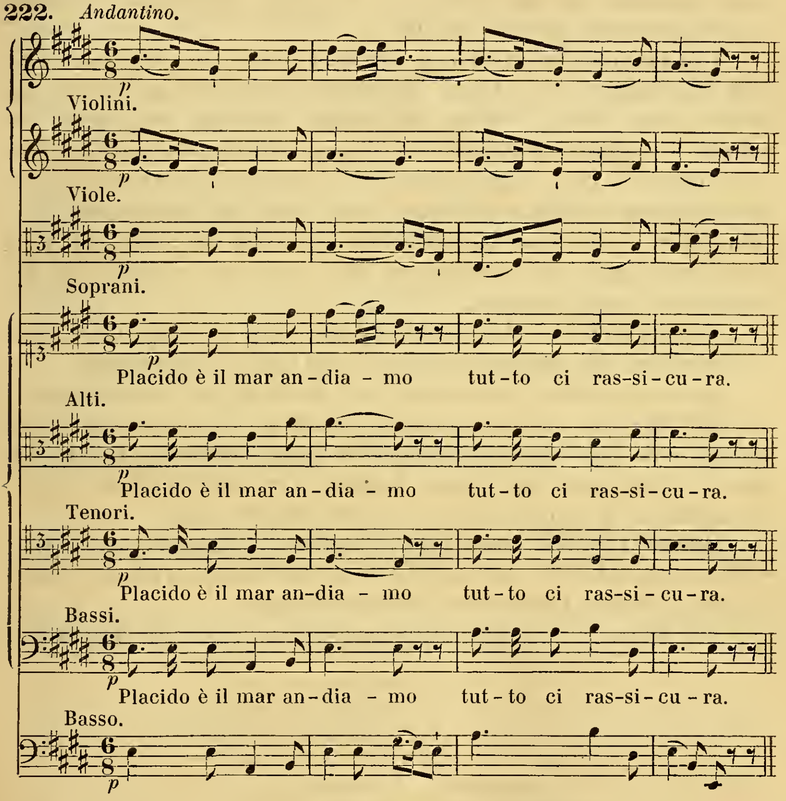
Mit Ausnahme der Euryanthe und einzelner Partien in den anderen Opern ist dies Webers allgemeiner Standpunkt nicht blos in den Chören, sondern in allen Gesangstücken. Er bildet in dieser Beziehung einen geraden Gegensatz zu Mozart.

In des Letzteren Opern fehlt keinem einzigen Stücke das selbständige Orchesterspiel ganz, in den meisten Piècen ist es vorherrschend; in Karl M. v. Weber's Opern erscheint es sehr selten, sehr vereinzelt.

Einen absoluten Vorzug der Mozart'schen oder der Weber'schen Behandlungsweise zuzusprechen, kann und wird Niemandem ein-

fallen. Allein darüber kann kein Zweifel entstehen, dass die Weber-sche Behandlungsweise der Oper, glücklich nachgeahmt, einen schnelleren und allgemeineren Erfolg sichert, als jene und jede andere, kunstreichere Art.

Dass übrigens Mozart diese einfache Darstellungsweise nicht verachtet hat, davon geben alle seine Opernpartituren Zeugnisse genug. Wenn nicht ganze Stücke, sind doch Stellen, wie die folgende schon aus dem Idomeneus, überall zu finden.



Die Mehrzahl der von uns citirten Chöre gehören der Gattung der gemischten Chöre an. In den Opern sind aber selbständige Frauenchöre und selbständige Männerchöre sehr häufige Erscheinungen. Der gebräuchlichste Satz für diese Stücke ist der dreistimmige, doch kommen auch Männerchöre wie Frauenchöre mit vollerem Satze vor. Als Beispiel eines vierstimmigen Männerchores in der Oper nennen wir den berühmten ersten Chor der Gefangenen

in Fidelio von Beethoven (»O welche Lust«, Anfang des 1. Finale). Auf der andern Seite bedienen sich die Komponisten für die selbständigen Frauen- und Männerchöre in den Opern auch des zweistimmigen Satzes: Wir kennen auch Männerchöre, die völlig in Unisono gehalten und von dem Orchester mit vollen Harmonien begleitet, eine schöne Wirkung machen. Auch in den Männer- und Frauenchören der Oper, welche grundsätzlich für drei oder mehr Stimmen angelegt sind, wechselt von Zeit zu Zeit der vollere Satz mit einem zweistimmigen und mit Stellen im Unisono. Zu diesem Verfahren veranlassen mannigfache Gründe.

Chöre ohne Begleitung des Orchesters (a capella-Chöre) sind Ausnahmen in der Oper. Wir haben in Opern aus älterer und neuerer Zeit (Gluck, Weber, Meyerbeer, Wagner) eine Reihe von Fällen, in welchen unbegleiteter Chorgesang mit sehr vielem Effekt verwendet ist. Doch wird man finden, dass alle diese Sätze als kurze kontrastirende Episoden eingefügt sind. Viele und ausgeführte a capella-Chöre in die Oper aufzunehmen, verbieten die Rücksichten auf die Schwierigkeit der Ausführung und ferner Rücksichten auf den akustischen Gesammteffekt.

Es gibt Fälle, wo der Komponist den Text zu einem Chor, auch zu einem anderen Musikstück erst nachträglich hinzufügt.

So wird erzählt, Mozart habe die Musik zu der Arie Osmin's in der »Entführung«: »Solche hergelaufne Laffen« voher komponirt, und hernach erst habe Stephanie den Text dazu verfertigt. Gewiss ist, dass der Tonsetzer sich dieser Methode zuweilen mit Vortheil bedienen kann, in manchen Fällen sogar bedienen muss.

Hierzu können verschiedene Anlässe vorliegen. Es können Stellen in dem bereits vorliegenden Texte vorkommen, die ein durchaus selbständiges Instrumentalstück verlangen.

Ein solcher Fall erscheint in dem ersten Finale des »Don Juan«.

Don Giovanni. Meco tu dei ballare,
Zerlina vien pur qua!
Leporello. Da bravi via ballate.
Donna Elvira. Quella è la contadina?
Donna Anna. Jo moro!
Don Ottavio. Simulate! etc.

Dieses Wechselgespräch führen die Personen, während im Saal ein Menuett aufgespielt wird; das Tanzstück musste daher erst vollständig für sich erfunden werden. Also in der Skizze so:

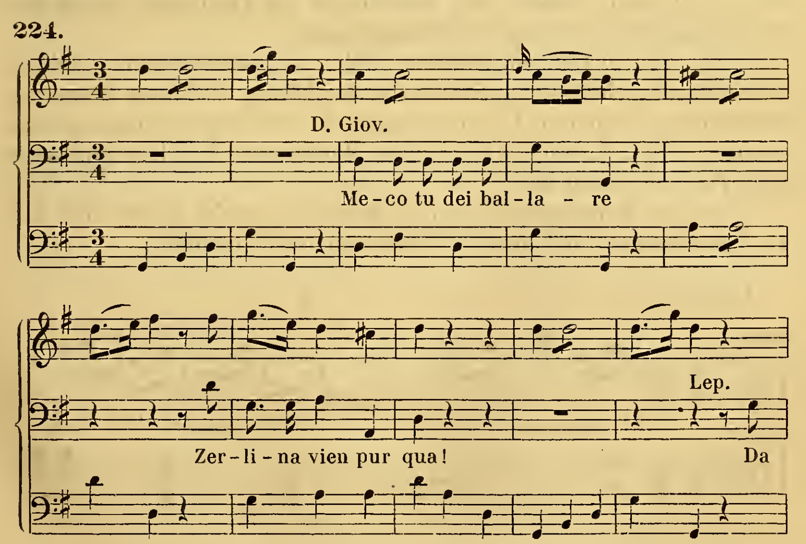
223. *Menuetto.* 1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 etc.

Nachdem das ganze Menuett für das Orchester entworfen war, wurden nun erst die Worte des Textes ins Auge gefasst, den Personen in deklamatorischen Phrasen in den Mund gelegt, und dem Dialog gemäss in die fertige Musik eingesetzt, wie folgt.

224.



D. Elv. Quel-la è la con-ta - di - na?

D. Anna.

bra - vi via bal - la - te. Jo

mo - ro! D. Ottavio. Si - mu - la - te! etc.

Aehnliche Stellen enthält das zweite Finale im Don Juan, wo Herr und Diener zu den verschiedenen Stücken aus bekannten früheren Opern, welche eine Musikbande als Tafelmusik hinter der Scene aufspielt, ihr Gespräch hineinsingen.

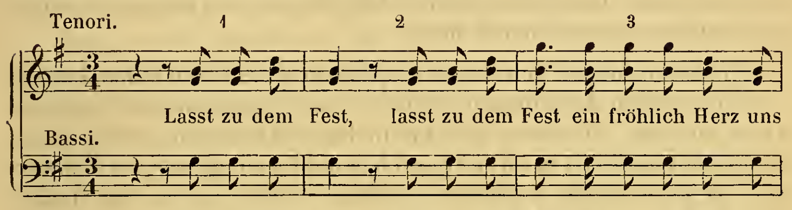
Wie das in den angeführten Fällen mit Solostimmen geschah, so kann auch ein Chor gleichsam als Begleitung zu einem zuerst als selbständig gedachten Instrumentalstück nachträglich dazu gesetzt werden, wie z. B. Boieldieu in dem Männerchor Nr. 11 in »Johann von Paris« gethan hat.

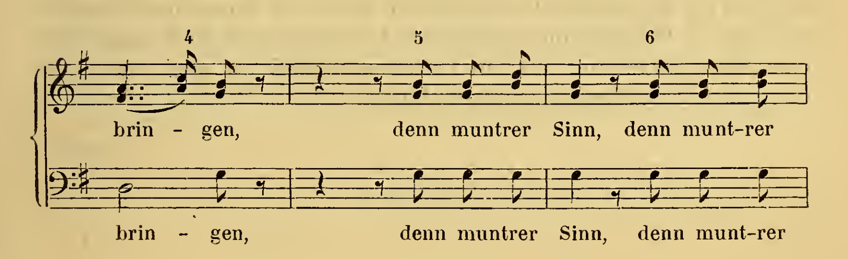
Bei der Erfindung desselben setzte er gewiss zuerst nur die Orchestermelodie mit ihrem Akkompagnement, nämlich:

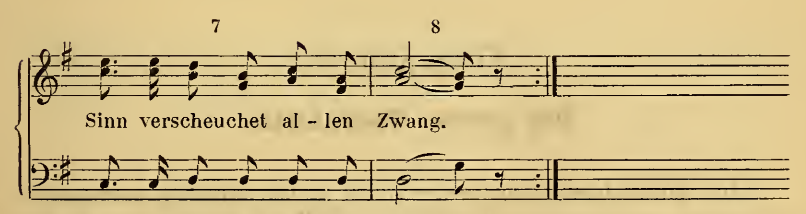




und hierauf erst die Chorstimmen dazu:







Anders, und schwieriger wird die Aufgabe, wenn der Komponist ein dramatisches Tonstück wirklich zuerst nur als ein Instrumentalstück schafft, ohne die Beigabe von Gesangstimmen zu beabsichtigen. In diesem Falle muss der ergänzende Poet soweit musikalisch gebildet sein, um seine nachträglichen Verse dem Charakter und

auch der Form des fertigen Musikstückes anpassen zu können. Oder der Tonsetzer extrahirt aus seinem Instrumentalstücke einen Vokalsatz, dem der Dichter die Worte unterlegt. Ohne gegenseitiges Handinhandarbeiten und Vereinbaren von Dichter und Komponisten ist die Aufgabe nicht zu lösen. Dass sie aber lösbar ist, beweisen Haydn's »Die letzten sieben Worte des Erlösers«, die ursprünglich nur sieben Instrumentalsätze waren. Erst mehrere Jahre, nachdem das Werk in dieser Form bereits bekannt war, hat man unter Leitung des Tonsetzers jene Instrumentalsätze zu Chören umgestaltet. Aehnlich soll (nach Czerny) der Chor in Beethoven's Chorphantasie entstanden sein. Das Einfachste in solchen Fällen ist freilich, dass der Komponist selbst die nöthigen Worte hinzudichtet.

Es kann jungen Tonsetzern empfohlen werden, an jeder Gattung von Tonstücken das Hinzukomponiren von Gesangstimmen (Solo oder Chor) zu üben. Wenn sie auch nie in den Fall kommen sollten, ganze Stücke auf diese Art in ihren Opern behandeln zu müssen, so kommen doch in allen Opern wenigstens einzelne Stellen vor, wo das Orchester die Hauptrolle spielt, und der Gesang nur deklamatorisch zu behandeln ist. Bei solchen Gelegenheiten blickt der Komponist zuweilen nur auf die Worte seines Textes im Allgemeinen, schafft nach dem Charakter derselben erst ein Instrumentalbild für sich, und setzt dann später die Gesangsphrasen danach ein.

Elftes Kapitel.

Das grosse Opernfinale.

Das Finale besteht aus einer Reihe ununterbrochen aneinander geketteter verschiedener Tonstücke, möglicher Weise aller in der Oper überhaupt einzeln vorkommenden Arten, vom Recitativ bis zum stimmenreichsten Ensemble, Chor u. s. w. Recitativ und Arie werden sparsamer verwendet, doch sind sie nicht ausgeschlossen.

Im ersten Finale der Zauberflöte kommt ein sehr langes Recitativ zwischen Tamino und dem Sprecher vor, das erste Finale im Titus

beginnt mit einem Recitativ und in dem ersten Finale des »Johann von Paris« singt die Prinzessin eine ausgeführte Arie. Ueberhaupt liegt kein wesentlicher Grund vor, irgend eine Musikform der Oper in dem Finale für unzulässig zu erklären.

Der Reiz der Finales liegt darin, dass Situationen und Singstücke, die im Akte sonst nur durch Dialog oder Recitativ getrennt von einander erscheinen, hier in möglichster Mannigfaltigkeit unmittelbar auf einander folgen.

Das Finale setzt einen komplicirten Moment der Handlung voraus, in welchem mehrere für die Fortführung oder Lösung der Fabel wichtige Umstände und Ereignisse zusammentreffen. Die Heimath des Finale ist die komische Oper der Italiener. Durch Logroscino und Piccini wurde es hier gegen Mitte des 18. Jahrhunderts ausgebildet und ging erst später von da aus in die opera seria über. Keineswegs muss jede Oper Finales haben und noch viel weniger jeder Akt. Im Gegentheil ist es Praxis, in einer Oper, die sich zu Finales überhaupt eignet, nicht mehr als zwei anzubringen. Gibt die Natur und die Führung eines Stoffes Veranlassung zu einem Finale, so hat der Komponist den Text des Finale daraufhin zu untersuchen, wie viel er von einander nothwendig zu unterscheidende Situationen bietet und welcher Art der Charakter jeder einzelnen ist. Darnach entwirft er seinen musikalischen Plan.

Nehmen wir ein Beispiel, den Text zum ersten Finale der Zauberflöte.

Finale I.

Scene 1.

Drei Knaben.

1. Quartett. Larghetto. Cdur, 4/4. — 38 Takte.

Zum Ziele führt dich diese Bahn,
Doch musst du, Jüngling, männlich siegen!
Drum höre unsre Lehre an:
Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!

Tamino.

Ihr holden Kleinen, sagt mir an,
Ob ich Paminen retten kann.

Die drei Knaben.

Dies kund zu thun, steht uns nicht an —
Sei standhaft, duldsam und verschwiegen —
Bedenke dies, kurz, sei ein Mann,
Dann, Jüngling, wirst du männlich siegen.

Scene 2.

Tamino.

2. Obligates Recitativ mit kurzen Ariosos.

a.

Die Weisheitslehre dieser Knaben
Sei ewig mir in's Herz gegraben.
Wo bin ich nun? Was wird mit mir?
Ist dies der Sitz der Götter hier?
Es zeigen die Pforten, es zeigen die Säulen,
Dass Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen.
Wo Thätigkeit thronet und Müssiggang weicht,
Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht.
Ich mache mich muthig zur Pforte hinein,
Die Absicht ist edel und lauter und rein.
Erzittre, feiger Bösewicht!
Pamina retten, ist mir Pflicht.

b.

Stimme.

Zurück!

Tamino.

Zurück? — So wag' ich hier mein Glück.

Stimme.

Zurück!

Tamino.

Auch hier ruft man zurück?
Da sehe ich noch eine Thür!
Vielleicht find' ich den Eingang hier.

c.

Priester.

Wo willst du kühner Fremdling hin?
Was suchst du hier im Heiligthum?

Tamino.

Der Lieb' und Tugend Eigenthum.

Priester.

Die Worte sind von hohem Sinn!
Allein wie willst du diese finden?
Dich leitet Lieb' und Tugend nicht,
Weil Tod und Rache dich entzünden.

Tamino.

Nur Rache für den Bösewicht!

Priester.

Den wirst du wohl bei uns nicht finden.

Tamino.

Sarastro herrscht in diesen Gründen?

Priester.

Ja, ja, Sarastro herrschet hier!

Tamino.

Doch in dem Weisheitstempel nicht?

Priester.

Er herrscht im Weisheitstempel hier.

Tamino.
So ist denn Alles Heuchelei!

Priester.
Willst du schon wieder gehn?

Tamino.
Ja, ich will gehen, froh und frei, —
Nie Euren Tempel sehn.

Priester.
Erklär' dich näher mir, dich täuschet ein Betrug!

Tamino.
Sarastro wohnet hier, das ist mir schon genug.

Priester.
Wenn du dein Leben liebst, so rede, bleibe da!
Sarastro hassest du?

Tamino.
Ich hass' ihn, ewig! Ja!

Priester.
So gib mir deine Gründe an.

Tamino.
Er ist ein Unmensch, ein Tyrann!

Priester.
Ist das, was du gesagt, erwiesen?

Tamino.
Durch ein unglücklich Weib bewiesen,
Die Gram und Jammer niederdrückt.

Priester.
Ein Weib hat also dich berückt?
Ein Weib thut wenig, plaudert viel.
Du Jüngling glaubst dem Zungenspiel?
O legte doch Sarastro dir
Die Absicht seiner Handlung vor!

Tamino.
Die Absicht ist nur allzuklar!
Riss nicht der Räuber ohn' Erbarmen
Paminen aus der Mutter Armen?

Priester.
Ja, Jüngling, was du sagst, ist wahr.

Tamino.
Wo ist sie, die er uns geraubt?
Man opferte vielleicht sie schon.

Priester.
Dir dies zu sagen, theurer Sohn,
Ist jetzund mir noch nicht erlaubt.

Tamino.
Erklär' dies Räthsel, täusch' mich nicht!

Priester.

Die Zunge bindet Eid und Pflicht.

Tamino.

Wann also wird die Decke schwinden?

Priester.

Sobald dich führt der Freundschaft Hand
Ins Heiligthum zum ew'gen Band. (ab.)

Tamino.

O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden? d.
Wann wird das Licht mein Auge finden?

Einige Stimmen.

Bald, Jüngling, oder nie!

Tamino.

Bald, sagt Ihr, oder nie?
Ihr Unsichtbaren, saget:
Lebt denn Pamina noch!

Stimmen.

Pamina lebet noch!

Tamino.

Sie lebt? Ich danke Euch dafür.
Wenn ich doch nur im Stande wäre, e.
Allmächtige, zu Eurer Ehre,
Mit jedem Tone meinen Dank
Zu schildern, wie er hier entsprang!

3. Ariette. Andante. C dur, $^4/_4$. — 68.

Wie stark ist nicht dein Zauberton,
Weil, holde Flöte, durch dein Spielen
Selbst wilde Thiere Freude fühlen.
Doch nur Pamina bleibt davon;
Pamina, höre, höre mich!
Umsonst! Wo? ach! wo find' ich dich?
Ha, das ist Papageno's Ton!
Vielleicht sah er Paminen schon,
Vielleicht eilt sie mit ihm zu mir!
Vielleicht führt mich der Ton zu ihr! (ab.)

Papageno, Pamina.

4. Duett. Andante. G dur, $^4/_4$.

Schnelle Füsse, rascher Muth
Schützt vor Feindes List und Wuth.
Fänden wir Tamino doch!
Sonst erwischen sie uns noch!

Pamina.

Holder Jüngling!

Papageno.

Stille, stille, ich kann's besser.

Beide.

Welche Freude ist wohl grösser,
Freund Tamino hört uns schon;
Hieher kam der Flötenton.
Welch ein Glück, wenn ich ihn finde!
Nur geschwinde! nur geschwinde!

Monostatos.

5. Ensemble mit Männer-chor. Allegro. G dur, $^4/_4$.

Ha, hab' ich Euch noch erwischt!
Nur herbei mit Stahl und Eisen!
Wart't, man wird Euch Mores weisen,
Den Monostatos zu berücken!
Nur herbei mit Band und Stricken!
He, Ihr Sklaven, kommt, kommt herbei!

Pamina, Papageno.

Ach, nun ist's mit uns vorbei! Auftritt. 97.

Papageno.

Wer viel wagt, gewinnt oft viel,
Komm, du schönes Glockenspiel!
Lass die Glöckchen klingen, klingen,
Dass die Ohren ihnen singen.

Monostatos und Sklaven.

Das klinget so herrlich, das klinget so schön!
Trallalala, trallalalala!
Nie hab' ich so etwas gehört und gesehn!
Trallalala, trallalalala.

Papageno, Pamina.

6. Duett. Andante. G dur, $^4/_4$. 24.

Könnte jeder brave Mann
Solche Glöckchen finden,
Seine Feinde würden dann
Ohne Mühe schwinden,
Und er lebte ohne sie
In der besten Harmonie.
Nur der Freundschaft Harmonie
Mildert die Beschwerden;
Ohne diese Sympathie
Ist kein Glück auf Erden.

Stimmen (von innen).

7. Ensemble und Chor. Allegro maestoso. C dur, $^4/_4$.

Es lebe Sarastro! Sarastro lebe!

Papageno.

Was soll dies bedeuten? Ich zittre, ich bebe! 44.

Pamina.

O Freund, nun ist's um uns gethan!
Dies kündigt den Sarastro an.

Papageno.

O wär' ich eine Maus!
Wie wollt' ich mich verstecken.
Wär' ich so klein wie Schnecken,
So kröch' ich in mein Haus.
Mein Kind, was werden wir nun sprechen?

Pamina.

Die Wahrheit! sei sie auch Verbrechen.

Chor.

Es lebe Sarastro! Sarastro soll leben!
Er ist es, dem wir uns mit Freuden ergeben!
Stets mög' er des Lebens alsWeiser sich freun!
Er ist unser Abgott, dem Alle sich weihn.

Pamina.

8. Duett.
Larghetto.
F dur, 4/4.

Herr, ich bin zwar Verbrecherin!
Ich wollte deiner Macht entfliehn.
Allein die Schuld liegt nicht an mir —
Der böse Mohr verlangte Liebe;
Darum, o Herr, entfloh ich dir.

Sarastro.

Steh auf, erheitere dich, o Liebe!
Denn ohne erst in dich zu dringen,
Weiss ich von deinem Herzen mehr:
Du liebest einen Andern sehr.
Zur Liebe will ich dich nicht zwingen,
Doch geb' ich dir die Freiheit nicht.

Pamina.

Mich rufet ja die Kindespflicht,
Denn meine Mutter —

Sarastro.

Steht in meiner Macht.
Du würdest um dein Glück gebracht,
Wenn ich dich in ihren Händen liesse.

Pamina.

Mir klingt der Muttername süsse;
Sie ist es —

Sarastro.

Und ein stolzes Weib.
Ein Mann muss Eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten. 46.

Monostatos, Tamino.

Monostatos.

9. Ensemble
mit Chor.
Allegro.
F dur, 4/4.

Nun, stolzer Jüngling, nur hierher!
Hier ist Sarastro, unser Herr!

Pamina, Tamino.

Er ist's! Er ist's! ich glaub' es kaum!
Sie ist's! Sie ist's! es ist kein Traum!
Es schling' mein Arm sich um ihn (sie) her,
Und wenn es auch mein Ende wär'.

Alle.

Was soll das heissen?

Monostatos.

Welch eine Dreistigkeit!
Gleich aus einander, das geht zu weit!
Dein Sklave liegt zu deinen Füssen,
Lass den verwegnen Frevler büssen;
Bedenk', wie frech der Knabe ist!
Durch dieses seltnen Vogels List
Wollt' er Paminen dir entführen;
Allein ich wusst' ihn auszuspüren.
Du kennst mich, meine Wachsamkeit —

Sarastro.

Verdient, dass man ihr Lorbeer streut! —
He, gebt dem Ehrenmann sogleich —

Monostatos.

Schon deine Gnade macht mich reich.

Sarastro.

Nur sieb'n und siebzig Sohlenstreich'!

Monostatos.

Ach Herr! den Lohn verhofft' ich nicht.

Sarastro.

Nicht Dank, es ist ja meine Pflicht.

Alle.

Es lebe Sarastro, der göttliche Weise!
Er lohnet und strafet im ähnlichen Kreise.

Sarastro.

10. Recitativ.

Führt diese beiden Fremdlinge
In unsern Prüfungstempel ein.
Bedecket ihre Häupter dann,
Sie müssen erst geprüfet sein.

Schlusschor.

11. Schlusschor.

Wenn Tugend und Gerechtigkeit
Den grossen Pfad mit Ruhm bestreut;
Dann ist die Erd' ein Himmelreich, 69.
Und Sterbliche den Göttern gleich. 585.

Mozart hat diesen Text in elf Pièceen eingetheilt, welche wir durch Akkoladen (Klammern) bezeichnet haben, als: 1) Die drei Knaben mit Tamino — Quartett; 2) Recitativ (Näheres darüber weiter unten); 3) Tamino allein — Ariette; 4) Pamina, Papageno — Duett; 5) Pamina, Papageno, Monostatos, später Chor — Terzett mit Chor; 6) Pamina und Papageno — Duett; 7) Chor mit Solostellen Pamina's und Papageno's; 8) Sarastro und Pamina — Duett; 9) Monostatos, Tamino, Pamina, Sarastro und Chor — Quartett mit Chor — oder Ensemble; 10) Sarastro — Recitativ; 11) Schlusschor.

Nach dieser ersten Haupteintheilung kommt die Frage, in welcher Takt-, Tempo- und Haupttonart jedes einzelne Stück zu setzen ist.

Sehen wir die Musik dazu in der Partitur nach, so wird man nicht ohne einige Verwunderung bemerken, dass alle elf Stücke nur in ein- und derselben Taktart gesetzt sind — $^4/_4$.

Da jedoch der Ausdruck der Situation, der Charaktere und Gefühle, trotz der grossen Verschiedenheit derselben, in allen Pièceen gleich wahr und schön ist, so sind wir gezwungen daraus zu folgern, dass mit einer und derselben Taktweise unter Umständen sehr viele, sehr verschiedene Gemüthsobjekte dargestellt werden können.

Geht man hierauf zur Untersuchung und Vergleichung der Tempoarten über, so erblickt man eine viel grössere Mannigfaltigkeit derselben.

Nr. 1) Larghetto; 2) Recitativ; 3) Andante; 4) Andante — ist in der Partitur offenbar falsch, muss Allegro molto heissen; denn Flucht und Angst geben kein ruhiges Blut; 5) Allegro; 6) Andante; 7) Allegro maestoso; 8) Larghetto; 9) Allegro; 10) Recitativ; 11) Presto.

Wollte man diese Tempos verändern, und z. B. das erste — Larghetto — in Allegro, das letzte — Presto — in Adagio verwandeln, so würde die Wahrheit des Ausdrucks total zerstört sein, und an deren Stelle die grösste Unwahrheit gebracht werden.

Sehen wir endlich nach den in diesem Finale verwendeten Haupttonarten, so sind es folgende: 1) C dur; 2) frei; 3) C dur; 4) G dur; 5) G dur; 6) G dur; 7) C dur; 8) F dur; 9) F dur; 10) frei; 11) C dur.

Vier Stücke in C dur, drei in G dur, zwei in F dur; die übrigen beiden frei.

Wenn wir die einzelnen Tonstücke hinsichtlich ihrer Grösse, ihrer Taktanzahl untersuchen, so finden wir die meisten von wenig beträchtlichem Umfang.

Nr. 1, das Quartett, besteht nur aus 38 Takten; die Arie, Nr. 3, aus 68, das Duett (4) aus 37, das Terzett mit Chor (5) aus 61 Takten; da der Chor aber auch ein Stück für sich bildet, so enthält das Terzett eigentlich nur 29, der Chor nur 32 Takte. Das darauf folgende Duett (6) hat 24 Takte; Nr. 7 44, Nr. 8 46 mit kurzem Recitativ, Nr. 9 70, Nr. 10 10, der Schlusschor 69 Takte.

Manche dieser Nummern sind so kurz, Nr. 1 z. B. 38 Takte, Nr. 4 37 u. a. m., dass sie, als einzelne isolirte Stücke in der Oper, zwischen Dialog oder Recitativ erscheinend, zu schnell vorübergehen und nur geringen Eindruck hervorbringen würden. In einer fortlaufenden, unmittelbar mit einander verbundenen Reihe von Tonstücken aber würde, wenn alle Formen breit ausgeführt wären, das Finale zu lang werden und ermüden.

Um die Formen zusammenzudrängen, hat der Komponist in diesem Finale wenig Gebrauch von den Wiederholungen der Worte gemacht und demnach auf die breite Ausmalung derselben durch verschiedene Tongedanken verzichtet. Er geht im Ganzen von Vers zu Vers fort, und bringt kurze Wiederholungen gewöhnlich nur am Schluss zur Bekräftigung des Ausdrucks und Abrundung der Form an.

Wenn der Opernkomponist bei der Durchsicht eines Finaltextes im Allgemeinen über die Eintheilung desselben nicht leicht in Zweifel

gerathen kann, so kommen doch zuweilen auch Momente darin vor, die sich zu verschiedenen Auffassungen und Formgestaltungen fähig zeigen, und deshalb eine Wahl zwischen mehreren zulassen.

Eine Anzahl solcher Momente liegt innerhalb der zweiten Akkolade unseres Textes. Sie umschliesst nicht weniger als fünfundsiebzig Verse. Und diese sind in regelmässige Metra und Reime gebracht, wie der ganze übrige Finaltext, aus dem Mozart seine verschiedenen bestimmten Tonstücke gebildet, und wie dergleichen auch hier aller Wahrscheinlichkeit nach der Dichter von seinem Tonsetzer erwartet hat.

Hätte Mozart regelmässige Tonstücke auch aus dieser langen Versreihe bilden wollen — die Form derselben wäre durch die Scenen der Personen bestimmt gegeben; die kleineren Akkoladen auf der rechten Seite des Textes bezeichnen sie. In der Scene a) ist Tamino allein auf der Bühne, und so hätten die zwölf Verse derselben eine Arie gegeben. In der Akkolade b) äussern sich zwei unsichtbare Stimmen zu Tamino, und wäre das ein Terzett geworden. Die längste Akkolade enthält c), Tamino und der Sprecher, sollte also ein Duett werden. Die Akkolade d) schliesst eine Arie mit unsichtbarem Chor ein. Endlich hätte die Scene von e), linke Akkolade, mit der dritten Akkolade rechts eine Arie für Tamino gegeben.

Bei solcher Behandlung dieses Textabschnittes wäre aber eine formelle Ungeheuerlichkeit entstanden; ausserdem ist bei keinem der betreffenden Momente der Handlung längeres Verweilen angebracht oder geboten.

Aus diesen Gründen wählte Mozart die Form, welche die freieste und relativ kürzeste Behandlung erlaubte, das obligate Recitativ, woraus ihm noch der fernere Vortheil erwuchs, dass er jeder Nüance des Textes und der Handlung ihren besonderen deklamatorischen Ausdruck verleihen konnte. Interessant und mannigfaltig machte er aber diese ganze Momentreihe noch dadurch, dass er mehrfache Ariosos einstreute, bei allen Gelegenheiten, die sich als dazu geeignet anboten. Endlich wurde durch diese recitativische Behandlung auch ein angenehmer Kontrast gegen die vorhergehenden und nachfolgenden regelmässigen Formen gewonnen.

Eine besondere Schwierigkeit bietet der mitgetheilte Finaltext dem Komponisten durch eine Reihe, theils schlechthin banaler, theils reflektirter Gemeinplätze. Was hat die Musik eigentlich mit Versen zu schaffen wie die folgenden:

a) Wo Thätigkeit thronet und Müssiggang weicht,
Erhält seine Herrschaft das Laster nicht leicht.

Oder mit dem ganzen Text zu dem Duett Papapeno's und Pamina's, welcher mit den Worten anfängt:

b) Könnte jeder brave Mann,

und mit:

Ist kein Glück auf Erden.

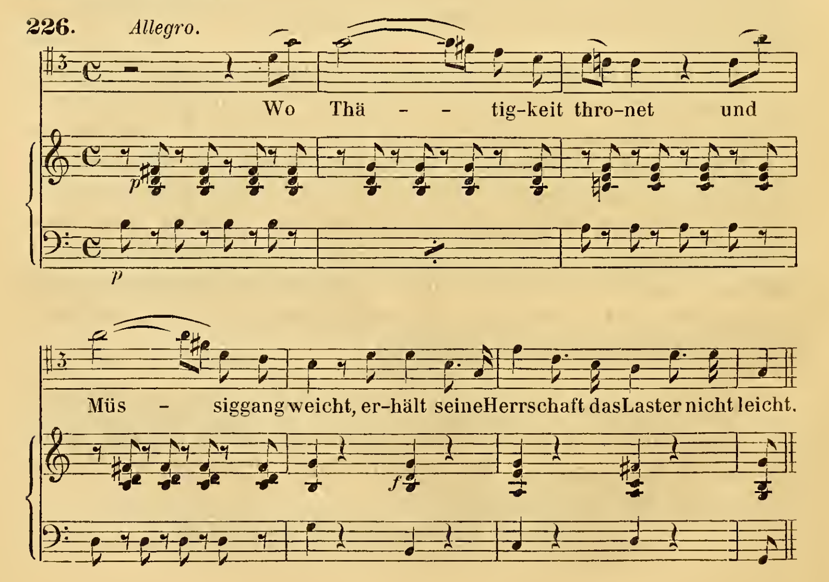
endet. Und ferner mit den Versen des Schlusschors:

c) Wenn Tugend und Gerechtigkeit
Den grossen Pfad mit Ruhm bestreut;
Dann ist die Erd' ein Himmelreich,
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Indessen Mozart wusste sich auch bei solchen Stellen zu helfen. Kommt die Aeusserung bei a) nicht aus Tamino's Munde? Und ist Tamino nicht ein lebhaft für alles Gute, Grosse, Schöne begeisterter Jüngling? Und ist er ferner nicht in seiner gegenwärtigen Situation auf mehr als eine Weise besonders aufgeregt, durch die Sehnsucht nach der Geliebten, durch die gänzliche Ungewissheit seines Schicksals:

Wo bin ich nun, was wird aus mir?

und endlich durch die Pracht, Grösse und Erhabenheit dessen, was er sieht, und das einen »Sitz der Götter« anzukündigen scheint? — So muss Mozart die Stelle aufgefasst und empfunden haben, wie das kleine Arioso zeigt.



Schwerer noch war der Text zu dem Duett zwischen Pamina und Papageno, dessen zehn Verse alle nur Reflexionen enthalten. Welches Gefühl könnte damit verbunden sein? Die Worte an sich kündigen keines an. So muss sich der Tonsetzer an die Stimmung halten, welche durch die gegenwärtige Situation in den Personen entstanden sein wird. Und diese Stimmung ist bei Beiden in diesem Moment das angenehme Gefühl, der Gefangenschaft und Strafe entgangen zu sein. Auf die Unsicherheit und Unruhe der vorigen Scene folgt Sicherheit und Ruhe, und eine Art dankbarer, sanfter und edler Rührung gegen das schützende Glockenspiel, das Zaubergeschenk. Die Situation und noch mehr die Wortgedanken bleiben immer abgeschmackt, denn weder würden Papageno und Pamina in der Nähe des Palastes, aus dem sie eben entflohen, verweilen, noch, und noch weniger, würden sie die läppischen Gedanken äussern — sie würden nach Entfernung des Mohrs und der Sklaven ihre Flucht augenblicklich fortsetzen. Mozart hat sich zu helfen gesucht, so gut es ging, die mögliche, wenn auch nicht wahrscheinliche Seite der Aufgabe ergriffen, und uns wenigstens ein höchst liebliches Duettino in edlem Stil geschenkt.

Bei dem Schlusschor hat sich denn auch Mozart gar nicht um die Worte bekümmert, sondern ein allgemeines Triumphgeschrei komponirt, das den Akt lebhaft und rauschend schliesst, übrigens aber einer seiner schwächsten und unbedeutendsten Tonsätze ist. Solche Textstellen wird ein jetziger Opernkomponist nicht mehr annehmen dürfen, sondern von seinem Dichter vernünftigere an deren Stelle bringen lassen müssen.

Als zweites Beispiel betrachten wir den Anfang des zweiten Finales der Zauberflöte.

Erster Auftritt.

Die drei Knaben.

Bald prangt, den Morgen zu verkünden,
Die Sonn' auf gold'ner Bahn,
Bald soll der Aberglaube schwinden,
Bald siegt der weise Mann.
O holde Ruhe, steig' hernieder,
Kehr' in der Menschen Herzen wieder,
Dann ist die Erd' ein Himmelreich,
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Erster Knabe.

Doch seht! Verzweiflung quält Paminen!

Zweiter und dritter Knabe.

Wo ist sie denn?

Erster Knabe.

Sie ist von Sinnen!

Zweiter und dritter Knabe.

Sie quält verschmähter Liebe Leiden;
Lasst uns der Armen Trost bereiten!
Fürwahr, ihr Schicksal geht mir nah!
O wäre nur ihr Jüngling da!
Sie kommt, lasst uns bei Seite gehn,
Damit wir, was sie mache, sehn.

Zweiter Auftritt.

Pamina. Die drei Knaben.

Pamina. (Einen Dolch in der Hand.)

Du also bist mein Bräutigam?
Durch dich vollend' ich meinen Gram!

Die drei Knaben.

Welch' dunkle Worte sprach sie da?
Die Arme ist dem Wahnsinn nah'.

Pamina.

Geduld, mein Trauter, ich bin dein,
Bald werden wir vermählet sein.

Die drei Knaben.

Wahnsinn tobt ihr im Gehirne;
Selbstmord steht auf ihrer Stirne.
Holdes Mädchen, sieh uns an.

Pamina.

Sterben will ich, weil der Mann,
Den ich nicht vermag zu hassen,
Seine Traute kann verlassen.
Dies gab meine Mutter mir.

Die drei Knaben.

Selbstmord strafet Gott an dir!

Pamina.

Lieber durch dies Eisen sterben,
Als durch Liebesgram verderben.
Mutter, durch dich sterbe ich,
Und dein Fluch verfolget mich.

Die drei Knaben.

Mädchen, willst du mit uns gehn?

Pamina.

Ja, des Jammers Maass ist voll!
Falscher Jüngling, lebe wohl!
Sieh, Pamina stirbt durch dich,
Dieses Eisen tödtet mich.

Die drei Knaben.

Ha, Unglückliche! halt' ein!
Sollte dies dein Jüngling sehen,
Würde er vor Gram vergehen;
Denn er liebet dich allein.

Pamina.

Was! Er fühlte Gegenliebe? etc.

Wenn man den bis hieher abgeschriebenen Text überblickt, so ergibt sich, dass er zwei Auftritte enthält; im ersten sind die drei Knaben auf der Scene, und er gibt ein Terzett; im zweiten erscheint Pamina dazu, und es wird demnach ein Quartett daraus.

Der Auftritt Pamina's schildert einen ganz anderen Seelenzustand, als der vorige der drei Knaben ist. Es dürfte demnach dem Komponisten ganz natürlich geboten sein, diese bedeutende Veränderung in der Stimmung auch durch Veränderung der Takt-, Tempo- und Tonart auszudrücken. Mozart hat das nicht gethan. Er behält dieselbe Taktart und dasselbe Tempo, Andante, $^4/_4$ bei, und ändert blos die Tonart, indem er Pamina's Auftreten durch C moll und in andere verwandte Tonarten modulirend charakterisirt. Man wird jedoch in dieser Beibehaltung (der gleichen Takt- und Tempoart) die gänzliche Verschiedenheit ihrer Gefühle von denen der Knaben und den treuen Seelenausdruck Beider sicherlich nicht vermissen, vielmehr die tiefe psychologische Wahrheit desselben bewundern.

Hieraus ergibt sich, dass weder ein neuer Auftritt, noch eine neue Gefühlsstimmung absolut ganz veränderter Darstellungsmittel bedarf, wenn sonst Gründe für das längere Festhalten einer und derselben Form vorliegen.

Dagegen sehen wir in derselben Situation und bei denselben Personen mit den Worten der drei Knaben: »Sollte dies dein Jüngling sehen«, eine andere Takt-, Tempo- und Tonart eintreten: Allegro, $^3/_4$, Es dur, wobei zu bemerken ist, dass von den vier Versen der erste: »Ha, Unglückliche! halt' ein!« noch in dem vorigen Zeitmaasse gehalten ist. Die Ursache dieser Theilung ist leicht einzusehen. Der erste Vers wird von den Knaben als wie im Zorn über die verbrecherische Absicht Pamina's ausgesprochen. Vom zweiten an tritt aber die Milde und Tröstung der Genien für das arme verwirrte Mädchen, und damit abwechselnd die neu erwachte Hoffnung und lebhafte Freude Pamina's ein.

Man ersieht aus diesen beiden Fällen, dass es nicht immer nothwendig ist für eine neue Scene des Finale auch einen neuen Musiksatz anzufangen, dass aber auch zweitens innerhalb ein und derselben Scene ein Satzwechsel eintreten kann.

Als drittes Beispiel führen wir noch kurz den musikalischen Plan zum 1. Finale des Fidelio an: 1) Chor mit Solo (B dur, Allegro, $^2/_4$); 2) Recitativ und Duett (G dur, Allegro vivace C.), Andante con moto, Es dur, $^6/_8$; 3) Ensemble (Allegro molto, $^3/_4$, Es dur, D dur, C dur); 4) Quintett mit Chor (Allegretto vivace, B dur ₵).

Kaum wird man zwei Finales finden, die sich im Ganzen oder Einzelnen gleich wären. Der angehende Tonsetzer wird gut thun aus vielen Texten bekannter Finalsätze sich nach seiner eigenen Idee den musikalischen Plan auszuziehen und dann mit dem des betreffenden Komponisten zu vergleichen, sowie auch die Ausführung im Detail zu studiren.

Eines besonderen Hinweises bedarf der letzte Satz des Finale, die sogenannte Coda oder der »Galopp« des Finale. Es gibt Ausnahmen; aber in der Mehrzahl der Fälle ist dieser Schlusssatz des Finale brillanter Natur und sammelt alle Kräfte der Oper in sich. Hier handelt es sich in der Regel nicht darum Verse und Worte geltend zu machen, sondern darum den Charakter einer bedeutenden Situation in einem grossartigen musikalischen Gemälde wiederzugeben. Er wird vorzugsweise als Instrumentalstück entworfen und man fügt die Vokalstimmen später hinzu. Auch Oratorienkomponisten, Haydn z. B. in den »Jahreszeiten«, haben nach dieser Methode einzelne Sätze entworfen.

Zwölftes Kapitel.

Der musikalische Entwurf der Scene und des Aktes.

Nachdem wir in den vorhergehenden Kapiteln die musikalischen Formen, welche in der Oper zur Anwendung kommen, der Reihe nach und jede für sich behandelt haben, tritt uns nun die Frage entgegen: Nach welchen Grundsätzen entscheidet der Komponist, welcher Formen er sich einem gegebenen Texte gegenüber bedienen soll?

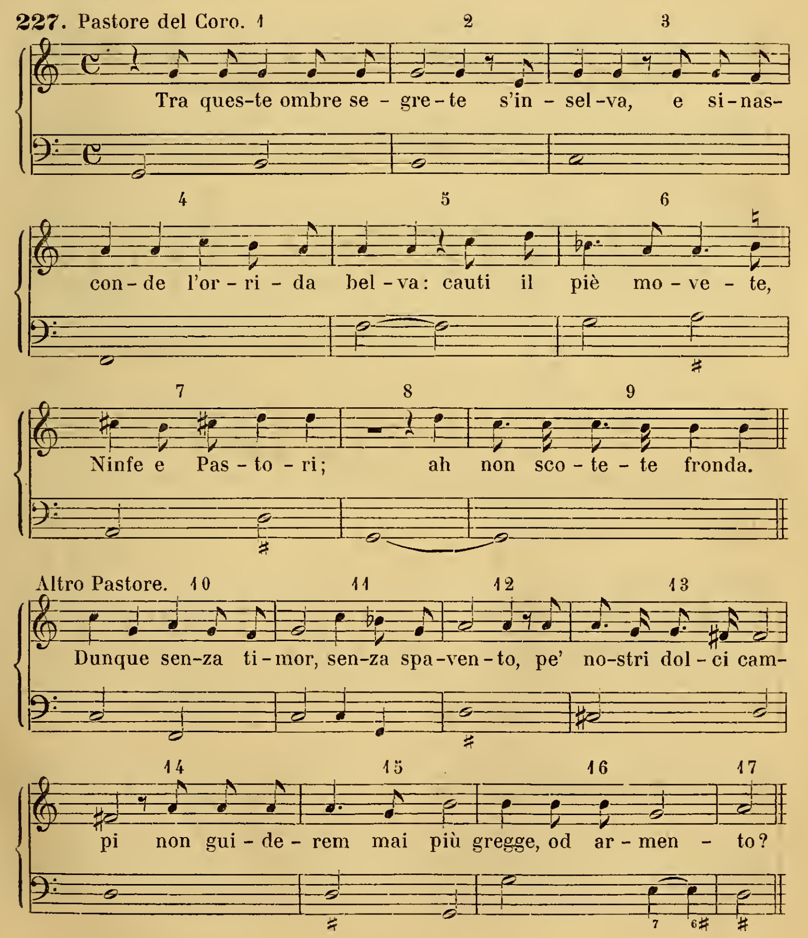
Wir beschränken diese Frage zunächst darauf: Wie gestaltet sich der musikalische Entwurf einer Scene? Denn die Scene ist der normale Theilbegriff des Dramas, mithin auch der Oper, welche ein musikalisches Drama sein soll. Aus Scenen setzen sich Akte zusammen, und das Ganze einer Oper besteht aus so und soviel Akten. Ob in einer Scene, die ihm vorliegt, ein Chor am Platze ist, sieht der Komponist sofort; ob ein Ensemble, wenn zu demselben Veranlassung vorliegen sollte, aus zwei, drei, vier oder mehr Personen bestehen wird — Alles dies sind Fragen, die sich von selbst beantworten. Die Schwierigkeit innerhalb der Scene wird hauptsächlich auf den Punkt hinauskommen: Recitativische Behandlung oder geschlossene Form? Allgemeine Bestimmungen für die Entscheidung dieser Frage sind unmöglich. Der Tonsetzer wird sie für jeden einzelnen Fall speciell prüfen und beantworten müssen. Die Natur des Textes sollte den nächsten Anhalt geben, aber thatsächlich ist sie, und in Konsequenz davon, der ganze dramatische Charakter der Operndichtung, sehr oft hintangesetzt worden.

In der Geschichte der Oper sehen wir die Ansichten über Verwendung von Recitativ und geschlossener Form in der Scene vielfach wechseln. Es unterscheiden sich Perioden und Schulen hauptsächlich in ihrem Verhältnisse zu jener Frage und es waren nicht immer die höchsten und die für die Oper glücklichsten Gesichtspunkte, nach denen sie im Laufe der Zeiten jeweilig entschieden wurde.

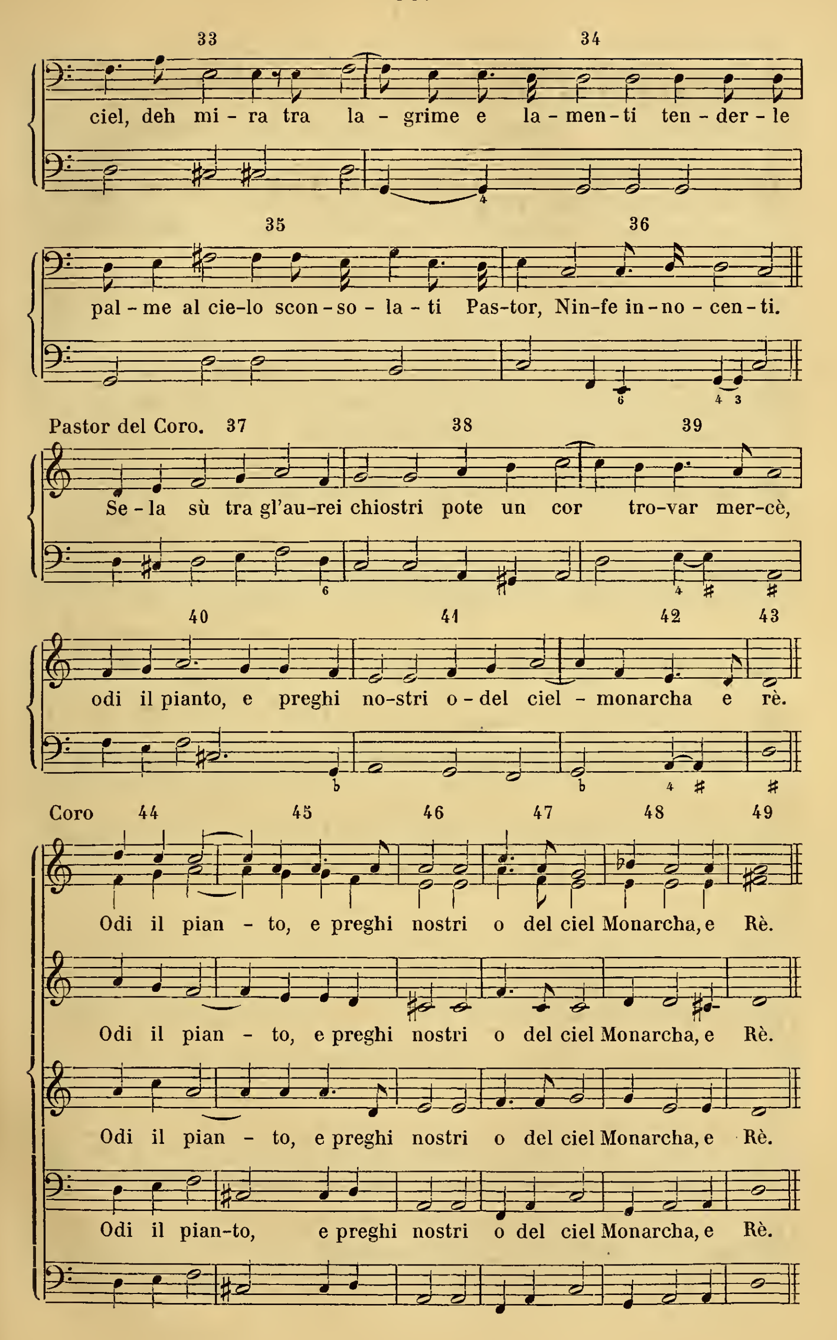
In der ersten Periode der Oper, in der Zeit von 1600—40 bildet das Recitativ, allerdings in einer noch unentwickelten, steifen Gestalt, die Basis für die musikalische Behandlung der Scene. Nur die Hauptscenen der Oper wurden mit Chören geschlossen, die der Dichter von vornherein gleich bei der Wahl des Stoffes mit in Rechnung zog. Was im Sologesang an geschlossenen Gesangsformen auftritt, beschränkt sich auf Ansätze zu Ariosos und madrigalischen kurzen Liedweisen. Das folgende Beispiel aus Marc Ant. Gagliano's »Dafne« (1607) wird dies Verhältniss veranschaulichen.

Gagliano, »Dafne«.
I. Scene des I. Aktes.

Die Situation ist folgende: Die Hirten stehen auf der Flur und sehen geängstet und klagend nach dem Busche, in welchem sich ein Drache verborgen hält, der seit geraumer Zeit ihr Gut und ihr Leben bedroht. In ihrer Noth fangen sie an zu den Göttern zu beten und bitten um ein Zeichen vom Himmel. Sie erhalten dies in den hoffnungsvollen Worten des Echo (Takt 85—111), denen unmittelbar die Ankunft des Apollo folgt. Der Gott stellt das Ungeheuer und erlegt es. Die Schilderung des aufregenden Kampfes ist in den Mund des Chores gelegt und bildet den Schluss der Scene.



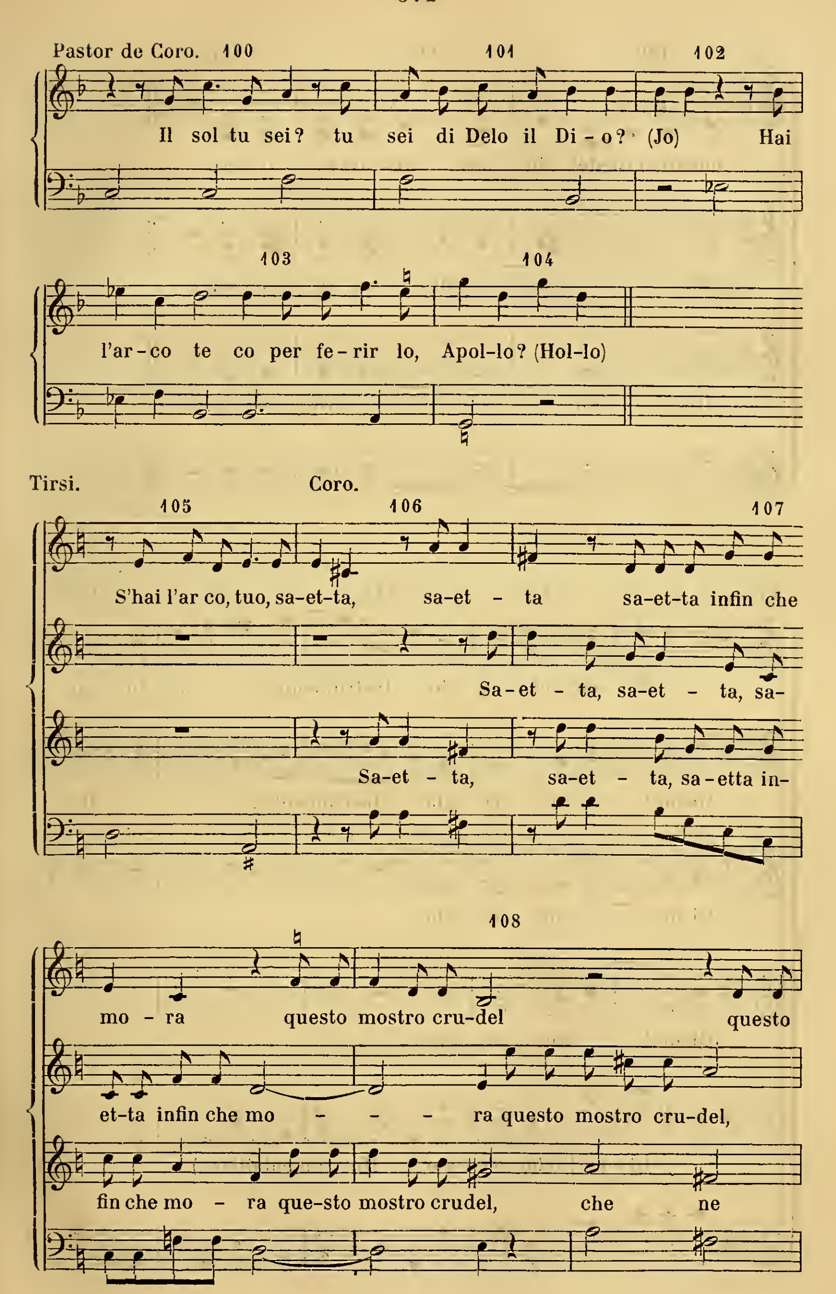

Ninfa de Coro.
18
19
E quan - do mai per ques - te piagge e quel - le
19
20
fron - de cor - re - mo, o fio - re, mi - se - re ver - gi - nel - le,
21
22
che di ter - ror non ci - si agghiac-ci'l co - re?
Tirsi.
23
24
Giove immortal, che tra ba - le-ni e lam-pi sco - ti la terra e'l cie-lo,
25
26
27
man-dane o fiamma o - te-lo, che da mo-stro si rio n'af - fi-di escampi.
Pastore del Coro.
28
29
30
Mi - ra dal ciel, deh mi - ra nu - di di frondi omai quest' arbo -scel-
30
31
32
li, pal - li - de l'erbe e tor - bi - di i ru-scel - li; mi - ra dal

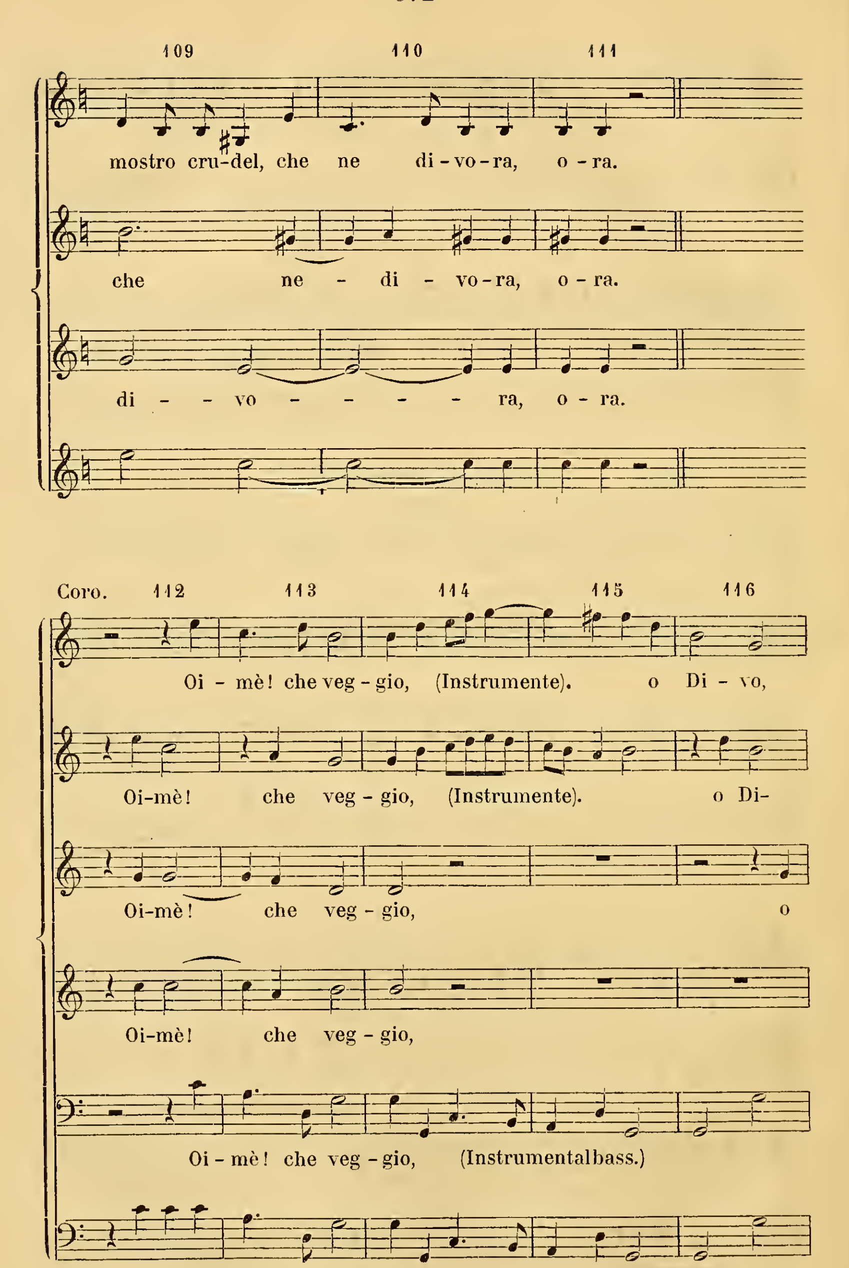

33
34
ciel, deh mi - ra tra la - grime e la - men - ti ten - der - le
35
36
pal - me al cie-lo scon - so - la - ti Pas-tor, Nin-fe in - no - cen - ti.
Pastor del Coro. 37
38
39
Se - la sù tra gl'au-rei chiostri pote un cor tro-var mer-cè,
40
41
42
43
odi il pianto, e preghi no-stri o - del ciel - monarcha e rè.
Coro 44
45
46
47
48
49
Odi il pian - to, e preghi nostri o del ciel Monarcha, e Rè.
Odi il pian - to, e preghi nostri o del ciel Monarcha, e Rè.
Odi il pian - to, e preghi nostri o del ciel Monarcha, e Rè.
Odi il pian-to, e preghi nostri o del ciel Monarcha, e Rè.


Coro. 50 51 52 53 54 55
S'a fe - rir la turba al-te - ra che sovr' Os - sa Olimpo al - zò,
(sic)
S'a fe - rir la turba al-te - ra che sovr' Os - sa Olimpo al - zò,
56 57 58 59 60 61
D'atro fo - co i - ra se - ve - ra trà - le nu - b' il cielo ar-mò.
(sic)
D'atro fo - co i - ra se - ve - ra trà - le nu - b' il cielo ar-mò.
Si replica: Odi il pianto.
Coro. 62 63 64 65 66
Del - la de - stra omni - po - ten - te non vil pre - gio ancor sa
(sic)
Del - la de - stra omni - po - ten - te non vil pre - gio ancor sa
67 68 69 70 71
rà ster-mi - nar cru - do ser-pen-te, chè struggen - do il mondo và.
rà ster-mi - nar cru - do ser-pen-te, chè struggen - do il mondo và.
Si replica: Odi il pianto.


Pastor del Coro. 72
73
74
Pe-ra, pe-ra il rio ve-le-no non at-to-schi il mondo più
75
76
77
78
verde il pra-to e'l ciel se-re-no-tor-ni o mai-tor-ni qual fù.
Si replica: Odi il pianto.
Altro Pastore. 79
80
Ma do-ve og-gi-trar-rem tranquil-la un o-ra sen-za te
81
82
Pastore del Coro. 83
mer l'ab bo-mi-ne-vol-to-sco. E-bra di sangue in
84
85
questo o-scu-ro bo-sco gia-cea pur dianzi la-ter-ri-bil fe-ra (E-ra.)
Altro Pastore. 86
87
Dunque più non at-to-sca nostre bel-le campag-ne? al-tro ve è


88
Pastore del Coro. 89
gi - ta? (I - ta) Fa-rà-ri-tor-no
90
91
più per questi pog - - - - - gi? (Og -
91
Altro Pastore. 92
93
- - - gi.) Oi-mè! chi n'as-si-cu-ra,
93
94
s'og-gi tor-nar pur, de - ve il mo-stro ri-o? (I-o.)
Tirsi.
95
96
Chi sei tu, che n'af-fi-di, e-ne con so -
97
98
99
- - - - le? (So - - - - - le?)


Pastor de Coro. 100
101
102
Il sol tu sei? tu sei di Delo il Di - o? (Jo) Hai
103
104
l'ar - co te co per fe - rir lo, Apol-lo? (Hol-lo)
Tirsi.
Coro.
105
106
107
S'hai l'ar co, tuo, sa-et-ta, sa-et - ta sa-et-ta infin che
Sa - et - ta, sa-et - ta, sa-
Sa-et - ta, sa-et - ta, sa - etta in-
108
mo - ra questo mostro cru-del questo
et-ta infin che mo - - - ra questo mostro cru-del,
fin che mo - ra que-sto mostro crudel, che ne


109
110
111
mostro cru-del, che ne di-vo-ra, o-ra.
che ne - di - vo-ra, o-ra.
di - - vo - - - - ra, o - ra.
Coro.
112
113
114
115
116
Oi - mè! che veg - gio, (Instrumente). o Di - vo,
Oi-mè! che veg - gio, (Instrumente). o Di-
Oi-mè! che veg - gio, o
Oi-mè! che veg - gio,
Oi - mè! che veg - gio, (Instrumentalbass.)

117 118 119

o Di-vo, o nume e - ter - no, o

vo, o Nu-me e-ter-no, o

Di-vo, o Nume e - ter - no, o Nu-me e-

o Nu-me eter - no

o Di - - vo, o Nu-me

120 121 122 123

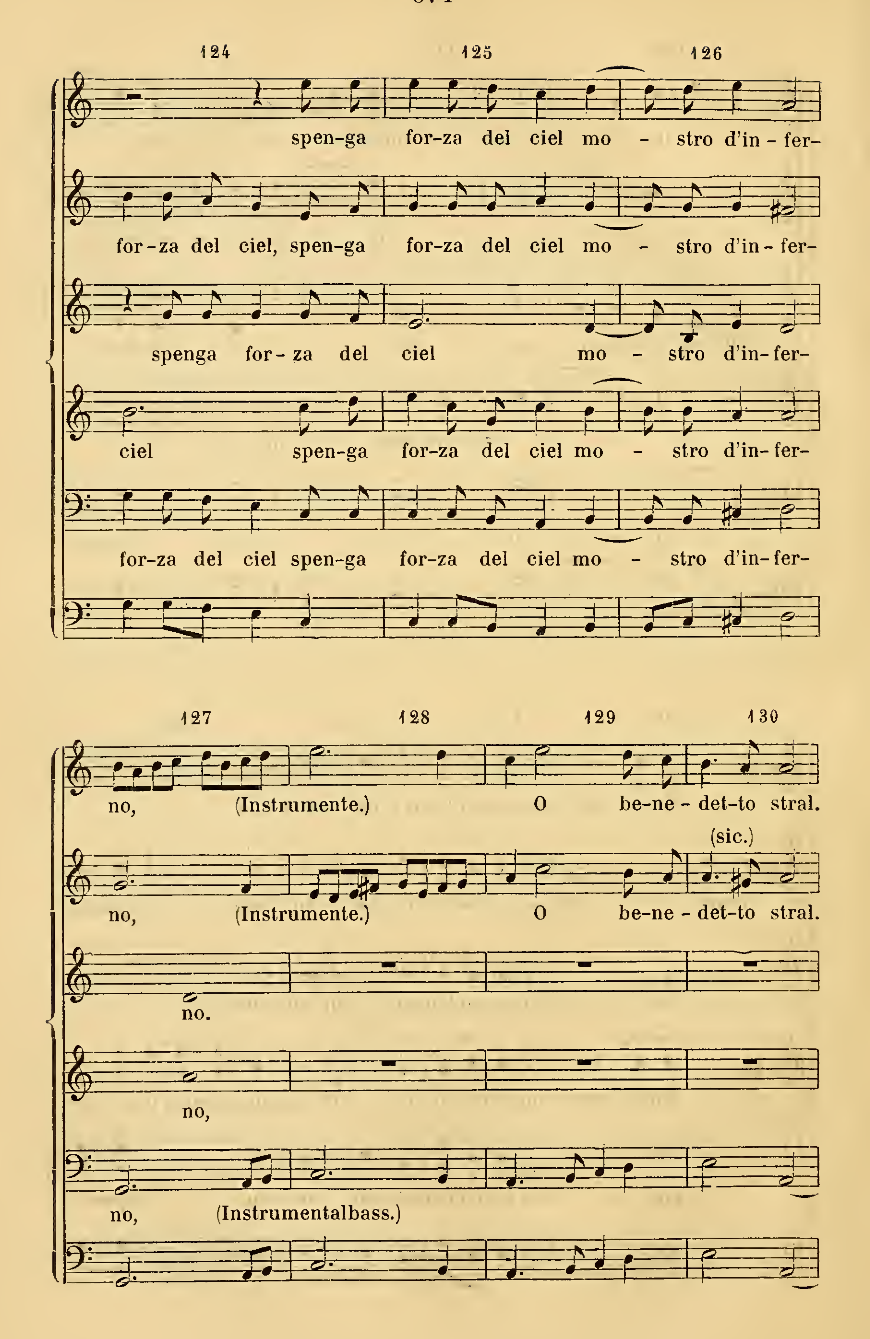
Nume eter - no, ec-co l'orri - bil' An - gue;

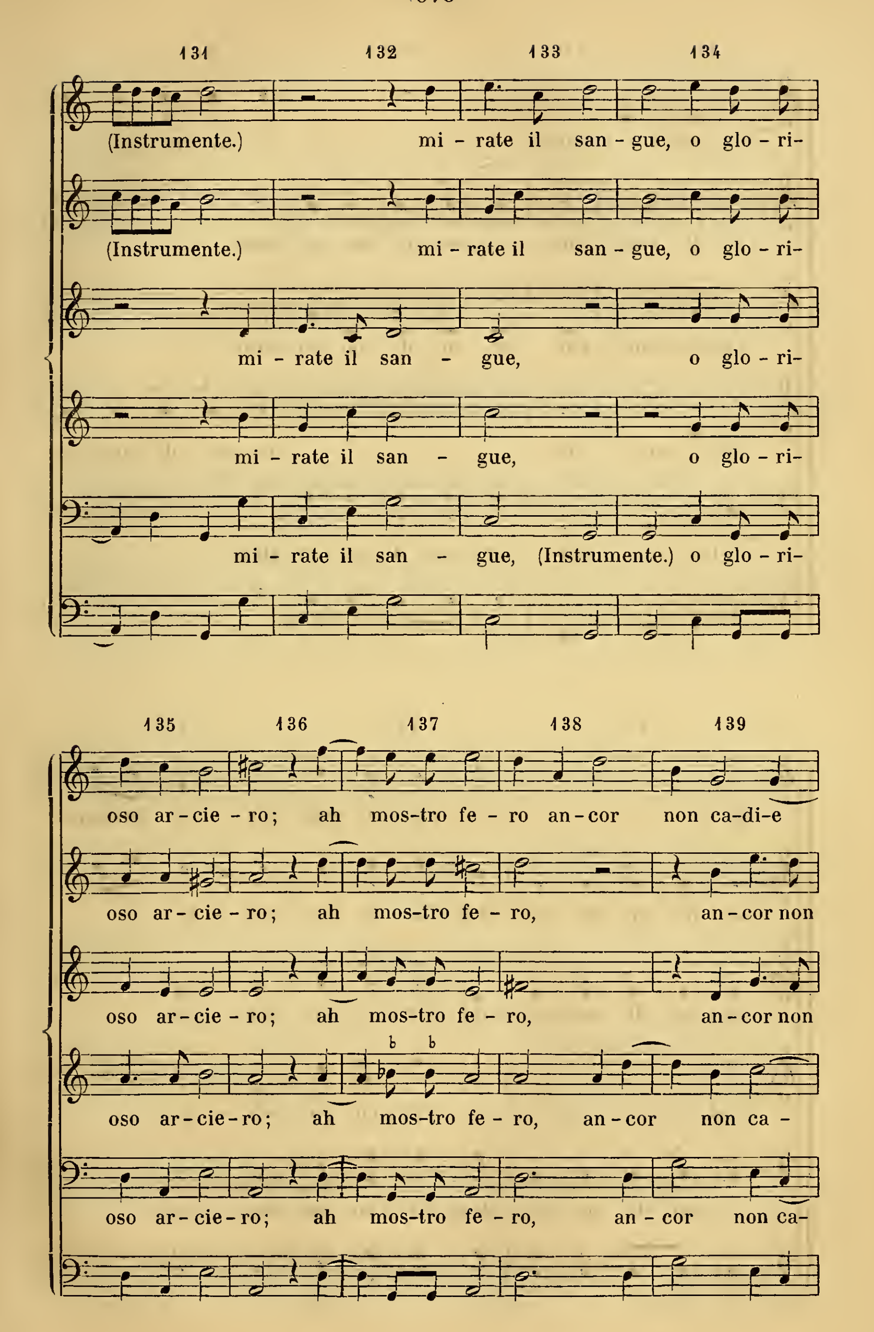
Nume e - ter-no, ec-co l'or-ri - bil' An - gue; spenga

ter - - no, ec-co l'or-ri - bil' An-gue;

o Nume eter - no, ecco l'or-ri - bil' An-gue; spenga forza del

eter - - no, ec-co l'or-ri-bil' An - gue; spenga


124
125
126
spen-ga for-za del ciel mo - stro d'in - fer-
for-za del ciel, spen-ga for-za del ciel mo - stro d'in - fer-
spenga for - za del ciel mo - stro d'in-fer-
ciel spen-ga for-za del ciel mo - stro d'in-fer-
for-za del ciel spen-ga for-za del ciel mo - stro d'in-fer-
127
128
129
130
no, (Instrumente.) O be-ne - det-to stral.
(sic.)
no, (Instrumente.) O be-ne - det-to stral.
no.
no,
no, (Instrumentalbass.)


131 132 133 134
(Instrumente.) mi - rate il san - gue, o glo - ri-
(Instrumente.) mi - rate il san - gue, o glo - ri-
mi - rate il san - gue, o glo - ri-
mi - rate il san - gue, o glo - ri-
mi - rate il san - gue, (Instrumente.) o glo - ri-
135 136 137 138 139
oso ar - cie - ro; ah mos-tro fe - ro an - cor non ca-di-e
oso ar - cie - ro; ah mos-tro fe - ro, an - cor non
oso ar - cie - ro; ah mos-tro fe - ro, an - cor non
oso ar - cie - ro; ah mos-tro fe - ro, an - cor non ca -
oso ar - cie - ro; ah mos-tro fe - ro, an - cor non ca-

140 141 142 143

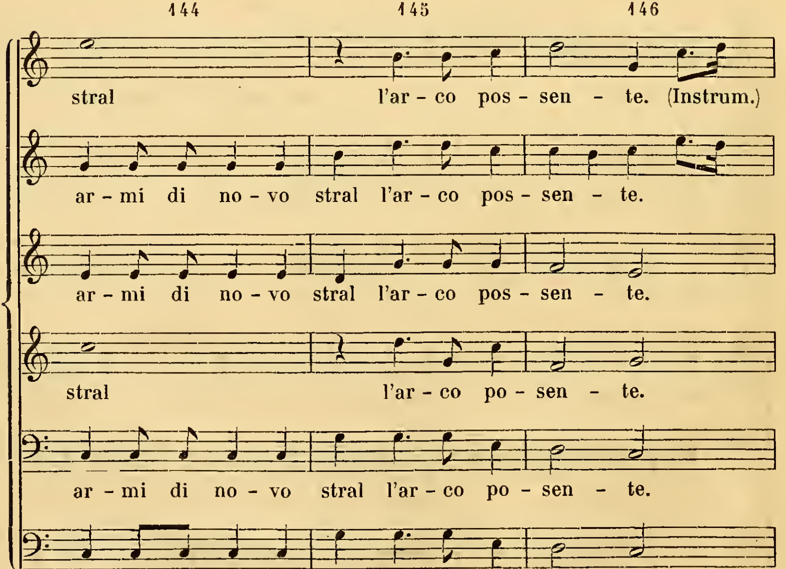
san - - gue ar - mi di no - vo

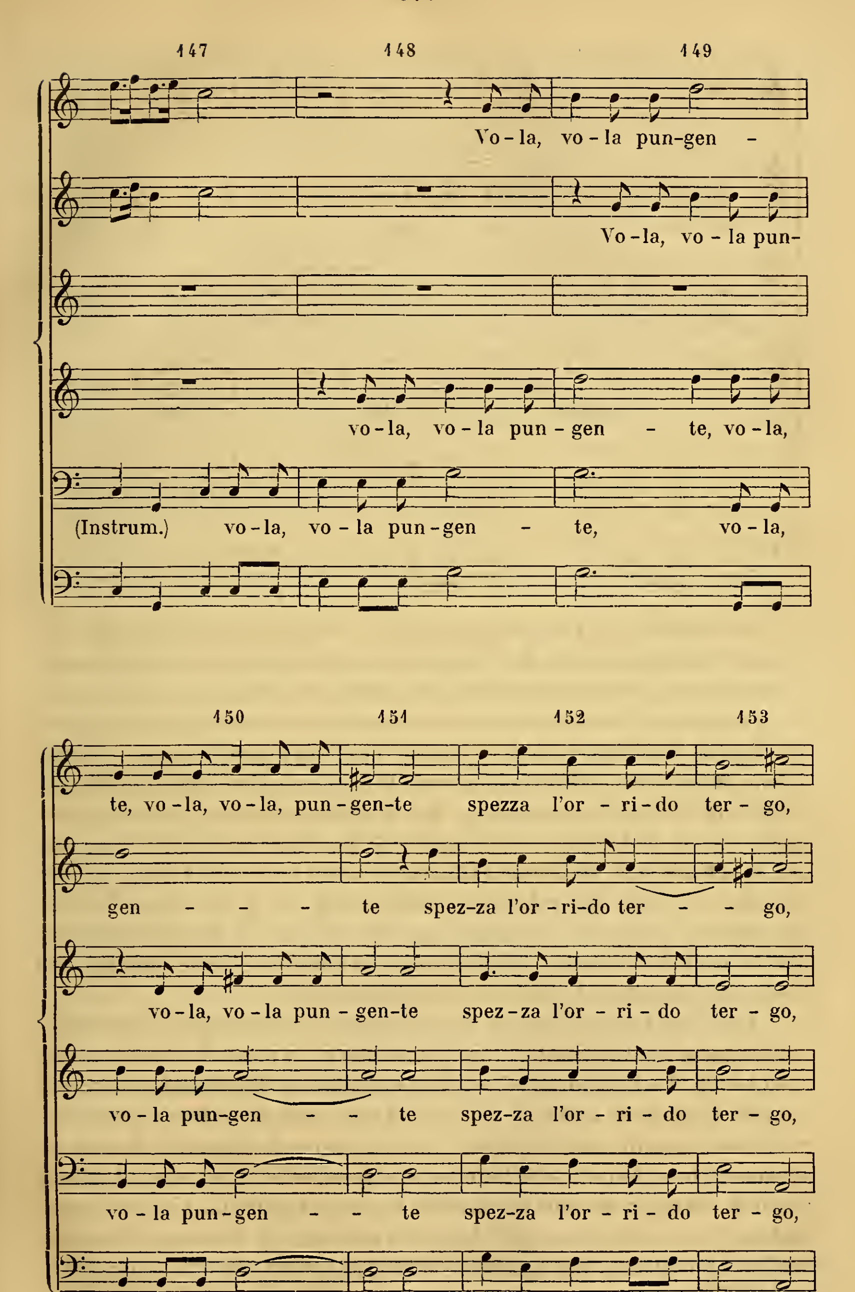
ca - di e san - gue ar - mi di no - vo stral

ca - di e san - gue ar - mi di no - vo stral

di e san - gue ar - mi di no - vo

di e san - gue ar - mi di no - vo stral




147
148
149
Vo - la, vo - la pun-gen -
Vo - la, vo - la pun-
vo - la, vo - la pun - gen - te, vo - la,
(Instrum.) vo - la, vo - la pun - gen - te, vo - la,
150
151
152
153
te, vo - la, vo - la, pun - gen-te spezza l'or - ri - do ter - go,
gen - - - te spez-za l'or - ri-do ter - - go,
vo - la, vo - la pun - gen-te spez - za l'or - ri - do ter - go,
vo - la pun-gen - - te spez-za l'or - ri - do ter - go,
vo - la pun - gen - - te spez-za l'or - ri - do ter - go,



Die Scene ist hier originalgetreu wiedergegeben, bis auf die kleine Aenderung, dass die Singstimmen aus den alten C-Schlüsseln in den heute gebräuchlichen Violinschlüssel übertragen worden sind.

Orchesterinstrumente im modernen Sinne treten erst am Schlusse der Scene, im letzten Chore »Oi me« (Takt 112 und ff.) ein und führen kleine Motive aus, deren malerische Bedeutung sich aus den Worten ergibt, die ihnen vorhergehen. Bis dorthin wird das Akkompagnement von dem Cembalo entweder allein, oder in Verbindung und im Wechsel mit anderen Akkordinstrumenten, als Laute, Harfe, Theorbe etc., die für jede Opernaufführung zur Disposition standen, ausgeführt. Notirt ist dasselbe nur als Skizze in der Bassstimme, die je nach Umständen bald einfach akkordisch, bald figurirt vom Begleiter (maestro al cembalo) ergänzt wurde.

Bis zum Takt 36 ist die Scene einfach recitativisch entworfen. Doch waren die Hülfsmittel für das Recitativ in jener Zeit noch wenig entwickelt. Es krankt an einem Uebermass von Interpunktionen, ein Schluss folgt dem anderen auf dem Fusse und obendrein sind diese Schlüsse einander sehr ähnlich. Um der dadurch erzeugten Monotonie auszuweichen, haben sich Dichter und Komponist über einen Ausweg geeinigt, den wir ab und zu auch in neueren Opern da eingeschlagen finden, wo es gilt, eine sehr lange Erzählung zu beleben. Sie vertheilen den Dialog an mehrere Personen: zwei Hirten, eine Ninfe und Tirsi.

Mit Takt 37 beginnt ein Abschnitt, dem geschlossene Form zu Grunde liegt und zwar madrigalische. Den Grundstock dieses Abschnittes bildet der eigenthümlich herb harmonisirte Chor: »Odi il pianto«. Als Zwischen- und Mittelsätze sehen wir das Sololied des Pastor del Coro: »Se la su tra gl'aurei chiostri« (repetirt mit dem Text: Pera, pera il rio veleno) und den Halbchor: »S'a ferir la turba« (repetirt mit dem Text: Della destra etc).

Von Takt 78 ab beginnt ein neuer Abschnitt mit Recitativ. Die Situation der Scene verlangt hier gesteigerten Ausdruck, und dieser ist dadurch gewonnen, dass das Recitativ in Koloraturen ausgeht, eine Form des Recitativs, welche einen ursprünglichen Ersatz und eine Vorbereitung des Recitativo accompagnato bildet. Zugleich ist in dieses kolorirte Recitativ eine Spielerei hineinverwebt, die ein Jahrhundert lang in und ausserhalb der Oper ein sehr beliebter Effekt war: das Echo. Bekannt ist es, dass man auch Echochöre hatte.

Die Schlusspartie (von Takt 104 ab) bewegt sich in der geschlossenen Form eines bald imitatorisch, bald einfach homophon geführten Chorsatzes.

Ungefähr vom Jahre 1700 ab begegnen wir mehrere Jahrzehnte hindurch in der italienischen Oper einem anderen musikalischen Plan der Scene. Die Scene zerfällt als musikalische Komposition in zwei disparate Hälften — von denen nur die eine, die Arie, welche in ihrer breiten Form mittlerweile von den Neapolitanern ausgebildet war, das musikalische Interesse auf sich zieht. Das Recitativ ist, wie es genannt wird: secco d. h. trocken, dürftig. Es soll weiter nichts als die Arie vorbereiten und den Thatbestand mittheilen, an welchen die Arie anknüpft, und zwar ohne Verweilen und Vertiefung. Was die Situation an Elementen seelischer Erregung enthält, das wird für den Schluss der Scene aufgespart und in der Arie verarbeitet. Indem man dieses Verfahren aber nicht blos auf einzelne Scenen, sondern mit geringen Ausnahmen auf alle Scenen anwendete, zerstörte man die Oper als Ganzes. Sie zerfiel in eine Reihe dramatischer Bilder, deren Zusammenhang vorwiegend nur in den Namen der auftretenden Personen liegt. Chöre kommen in der Oper dieser Periode so gut wie nicht vor, von Ensembleformen vorwiegend Duette und auch diese nur selten. Eine musikalische Neubildung dagegen, welche für die weitere Entwickelung der Oper sehr wichtig werden sollte, bringt diese Periode in dem Recitativo accompagnato, dessen Einführung mit dem Namen des Al. Scarlatti enger verknüpft ist. Die Dichtungen, welche der Oper dieser Zeit unterliegen, sind Intriguenstücke. Staats- und Liebesaffairen bilden den

Stoff zu einer Handlung, in welcher Verwicklungen, Verwirrungen und Ueberraschungen ohne Ende wiederkehren. Der dadurch bedingte Dialog ist reich an pragmatischen Auseinandersetzungen und bietet der Musik nur wenige Anknüpfungspunkte. Dieser Umstand erklärt zum Theil die seltsame Physiognomie der Musik in der Scene. Wir geben als Beispiel nicht eine, sondern ausnahmsweise mehrere zusammenhängende Scenen aus einer berühmten Oper jener Periode. Es ist A. Hasse's »Didone abbandonata« (1742).

Hasse, »Didone«.

Schlussscenen des 3. Aktes.

Die hier folgenden Scenen bilden den Schluss der Oper: Dido, vom Enea verlassen, beschliesst zu sterben und stirbt. Sie weist die Freunde zurück, die sie zur Flucht bereden wollen, sie weist den Jarbas von sich, der ihr die Hand zur Versöhnung bieten und sich von einem Tod drohenden Feinde in einen liebenden Freier verwandeln will. Ihr letztes Werk ist ein Fluch über den treulosen Trojaner und die Bitte um Verzeihung an den Schatten ihres rechtmässigen Gatten: »Ombra cara«. Dann erwartet sie den Einsturz der brennenden Säulen.



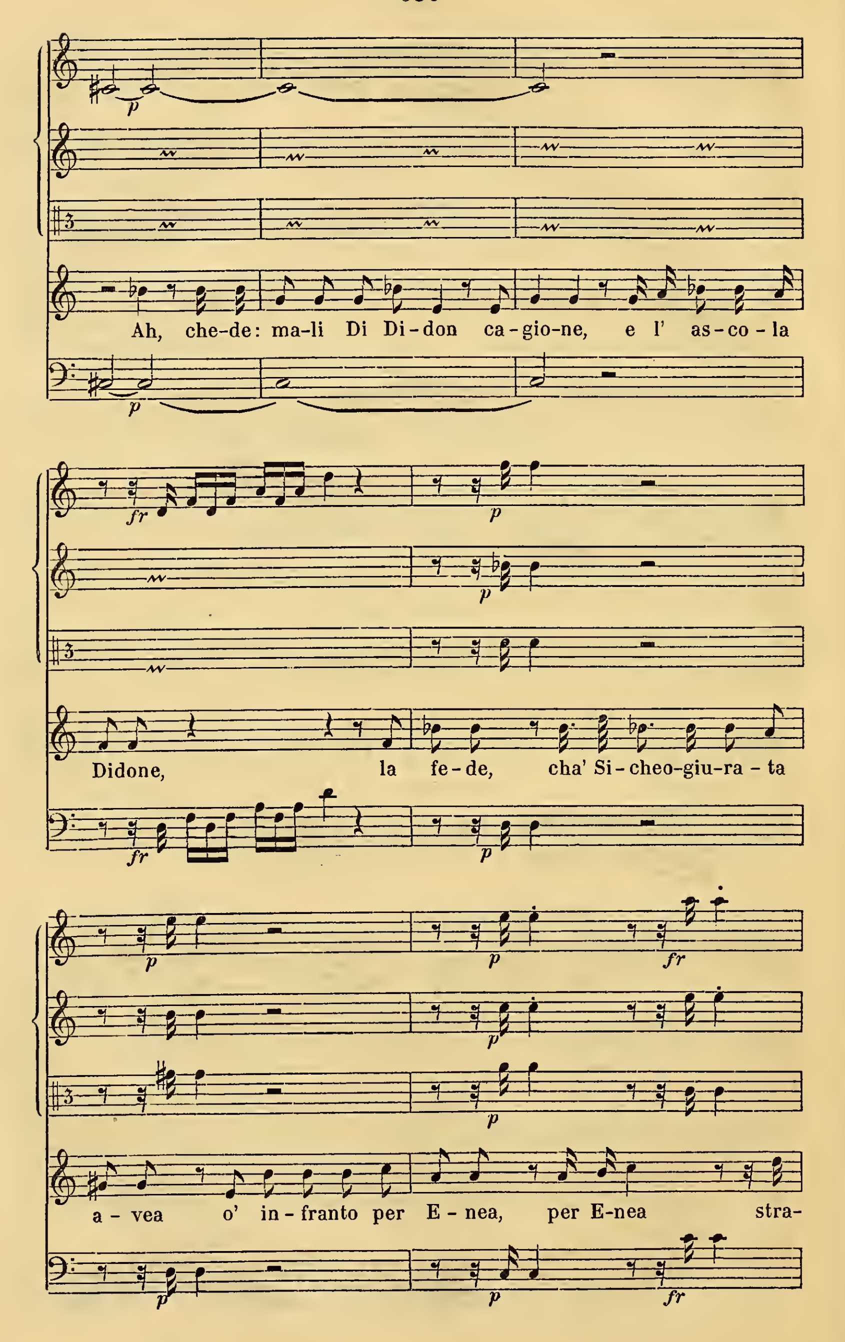

Osmida
Did.
Osm.
E perduta ogni speme, Co-si presto ritorni, In-
va-no, o Dio, ten-tai pas-ser, da tou sog-gior-no
al li-do tutto del Moro in-fi-do, il mi-nac-cio-so
stuol Car-tago-i-nonda, fra le stri-da, ei-tu-multi, agl' in-
sulti degl 'empj son-le vergini es pote, aperti i-
Tempj, ne più des-ta pie-ta-de, o l'im ma-tu-ra, o
Did.
la ca-den-te e ta-de. Dunque alla mia rui-na,

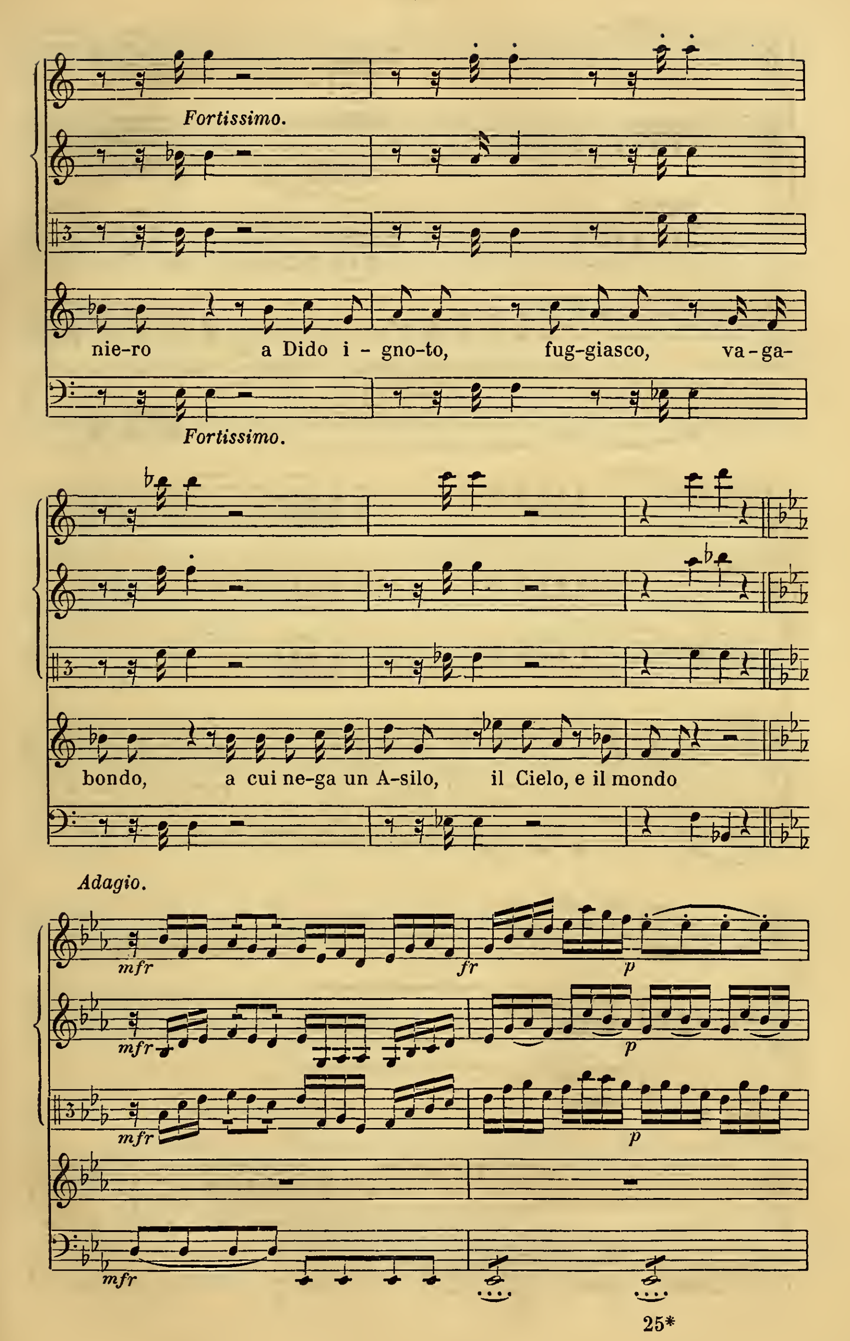

Scena 18. Didone, Osmida, Selene.
Sel.
piu ri - pa-ro non v'e? Fug - gi, o Re - gi - na, son
vinto i tuoi custo - di, non ci resta di - fesa,
della Cittade acce - sa, passan - te fiamme, alla tua Regia in
se - no, e di fumo e fa - ville e il ciel ripieno.
Did.
Pa-ga pur-fia l'ira del Cielo al Fine? qual male ancor vi
resta, sul-la mia tes - ta, a rovesci - are? oh


Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Cello
Contrab.
e Cembalo.
Dei frutto de' mi-ei sudor crude il
mio regno
Iarbam' insulta, e
stac.
fr
mi - tra - dis - ce Osmida
Enea mi lascia Enea

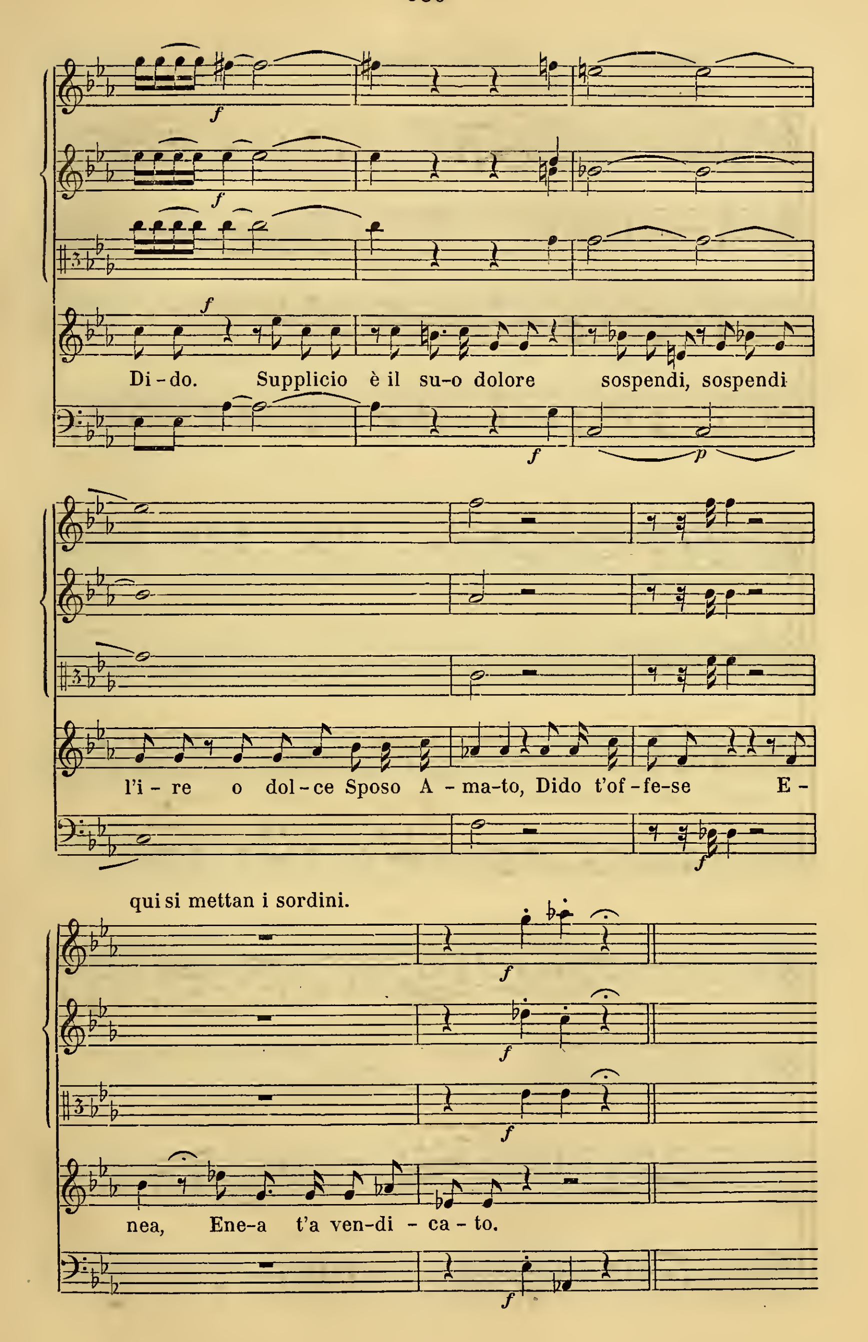

ch'altra mercede, all' amore alla fe - de, ai bene-
p
fi - cy, di Di-don do - ve-a Ach fac-cia il vento
fr
al - meno Faccia l'in-fi-do mar - le mie ven - dette


c. Viol.
c. Basso.
e fol-go-ne sa-ette
e turbi-ne, e
tempeste
ren-dano
l'au - re
l'on de a tui fu-
non troppo Presto
fr
fr
fr
ne-ste

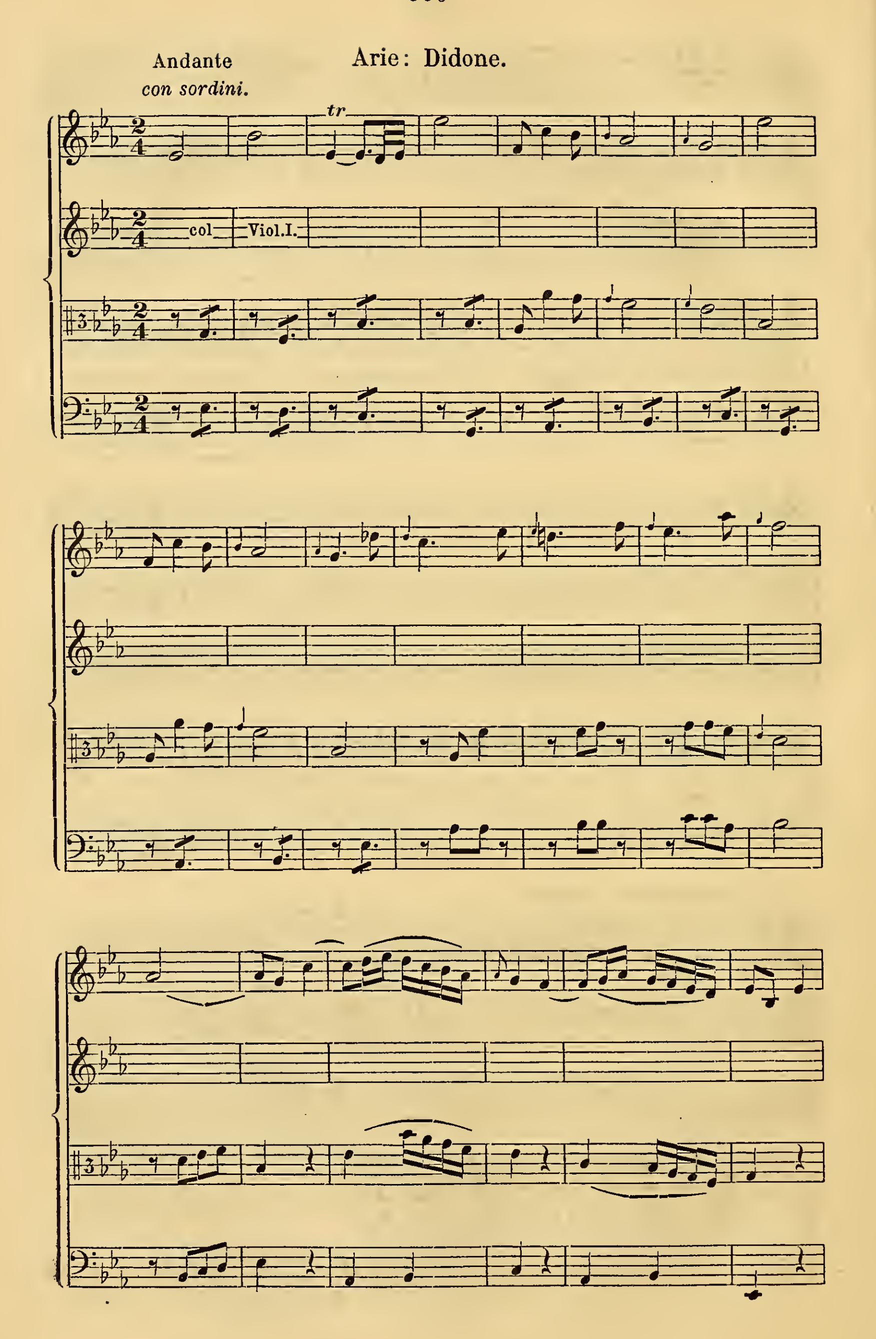

p
Ah, che-de: ma-li Di Di-don ca-gio-ne, e l' as-co-la
fr
p
Didone, la fe-de, cha' Si-cheo-giu-ra-ta
a-vea o' in-franto per E-nea, per E-nea stra-

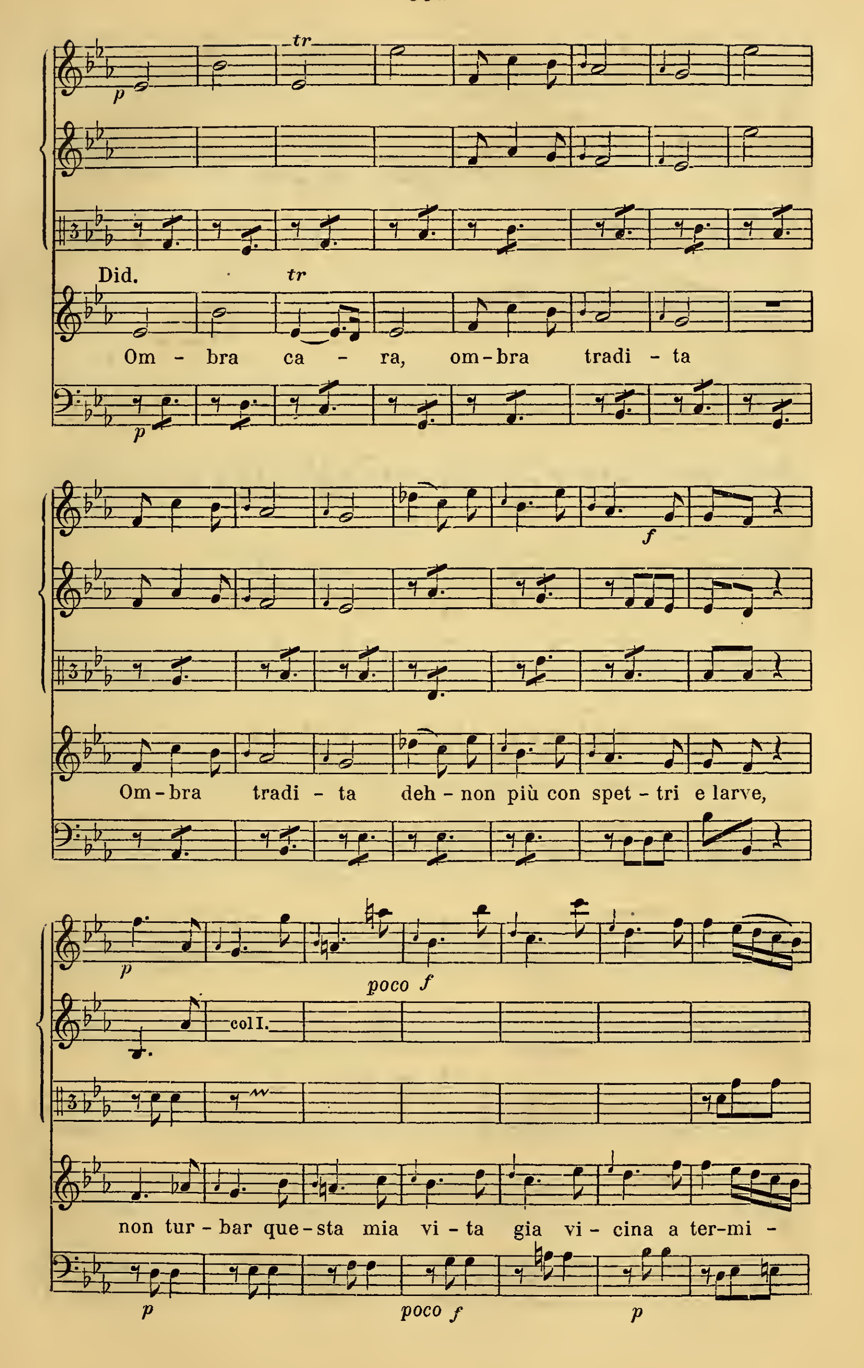

Fortissimo.
nie-ro a Dido i - gno-to, fug-giasco, va-ga-
Fortissimo.
bondo, a cui ne-ga un A-silo, il Cielo, e il mondo
Adagio.
mfr
fr
p
mfr
p
mfr
p
mfr

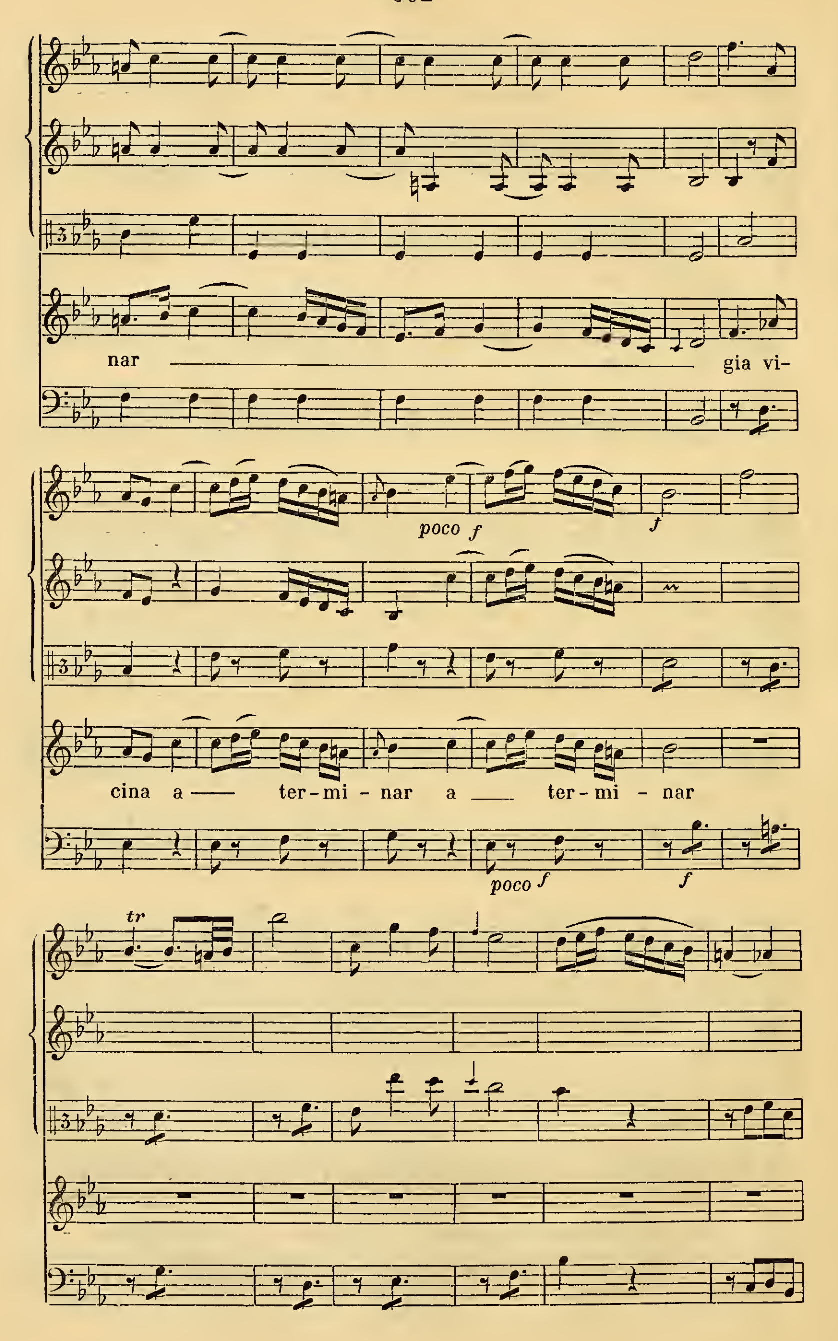

dell' of-fe-so mio Sposo, Ombra dolen-te, che m'in-
tor-bi di i son-ni — e il giorno sei, pe-sen-te agl ó chi
mei, ab-ba-stan-za all' er-rore, dell' in-fe-li-ce



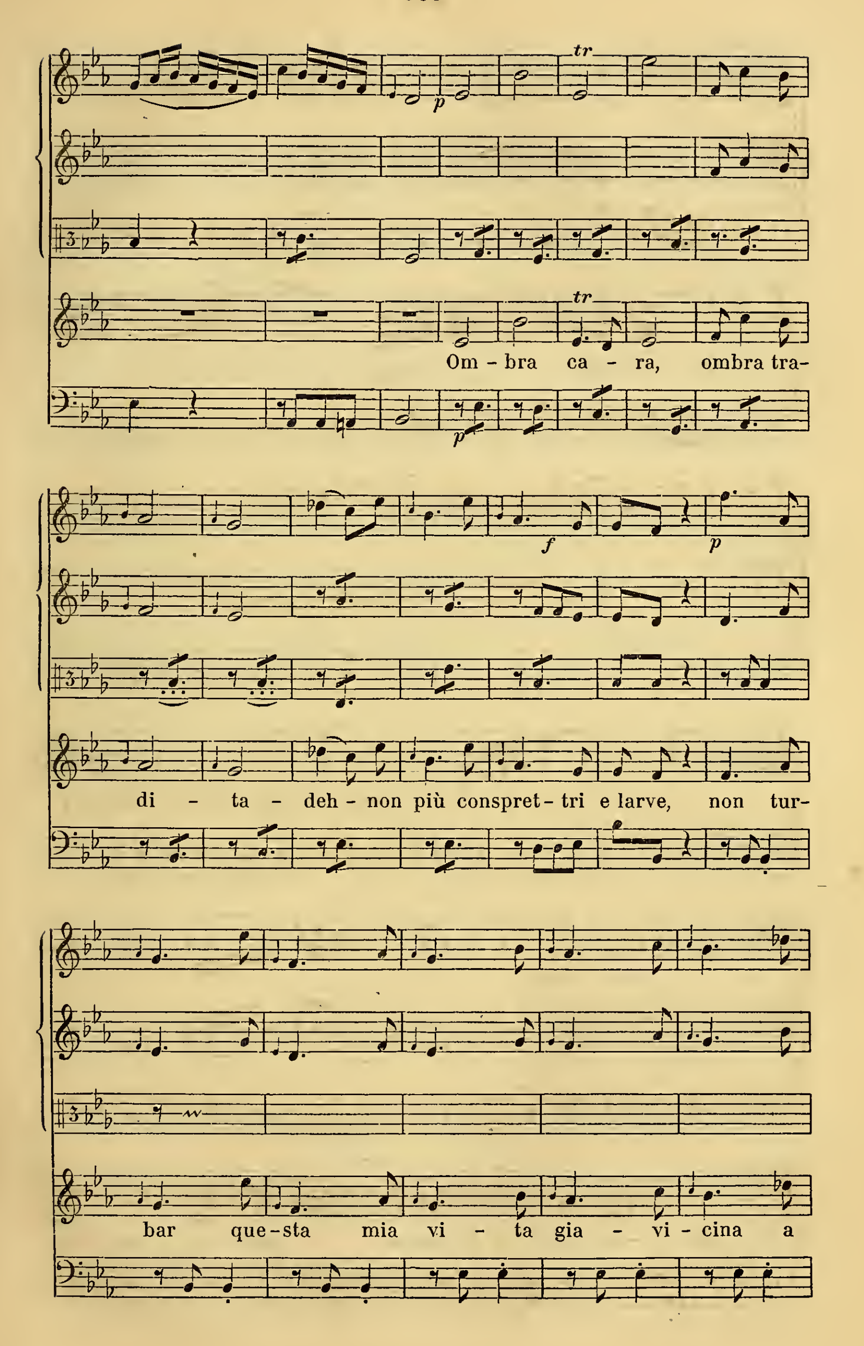
Di-do. Supplicio è il su-o dolore sospendi, sospendi
l'i-re o dol-ce Sposo A-ma-to, Dido t'of-fe-se E-
qui si mettan i sordini.
nea, Ene-a t'a ven-di-ca-to.

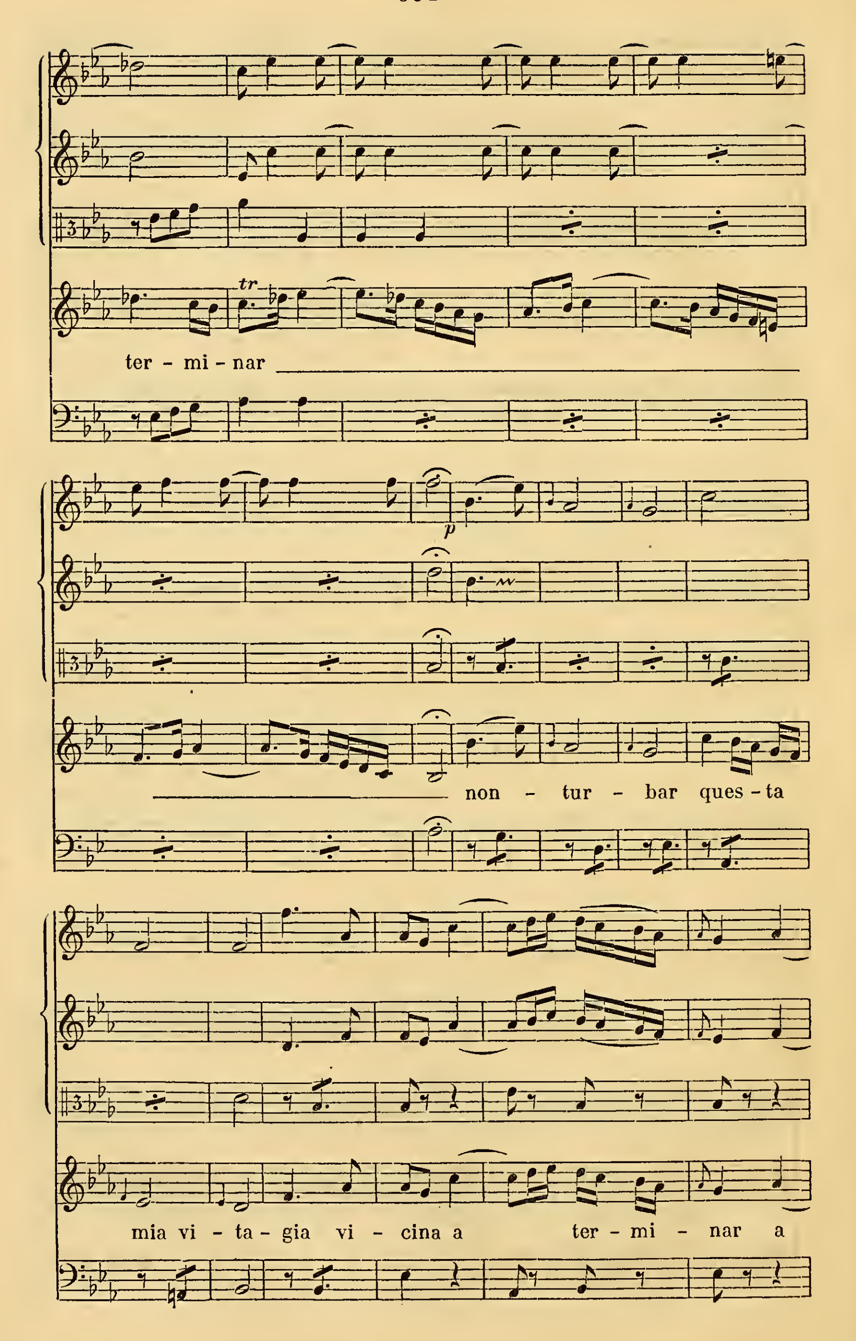

Andante
con sordini.
Arie: Didone.
tr
col
Viol.I.


tr
p
Did.
tr
Om - bra ca - ra, om-bra tradi - ta
p
f
Om-bra tradi - ta deh - non più con spet - tri e larve,
p
poco f
col I.
non tur - bar que-sta mia vi - ta gia vi - cina a ter-mi -
p
poco f
p

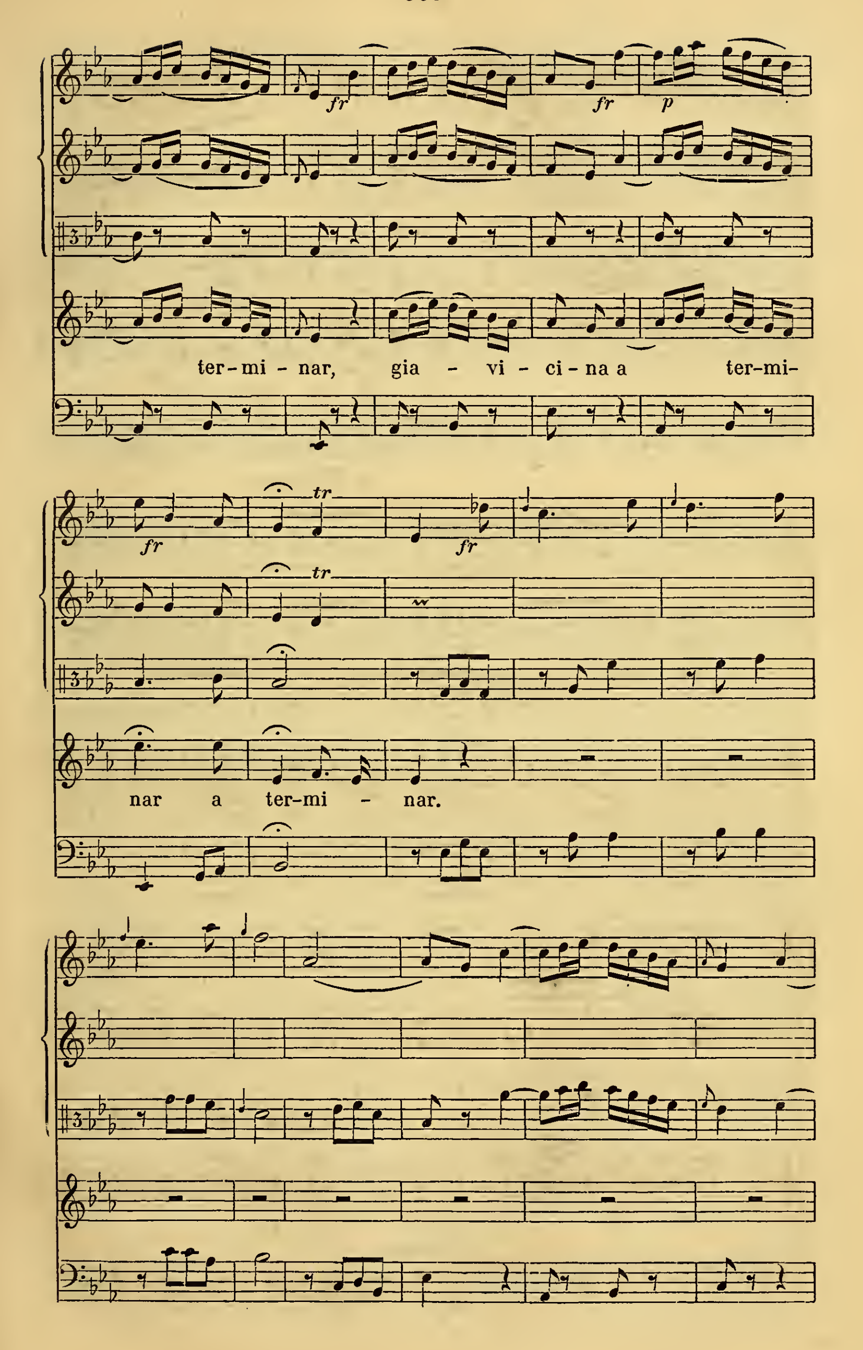


nar
gia vi-
poco f
f
cina a ter-mi-nar a ter-mi-nar
poco f
f
tr

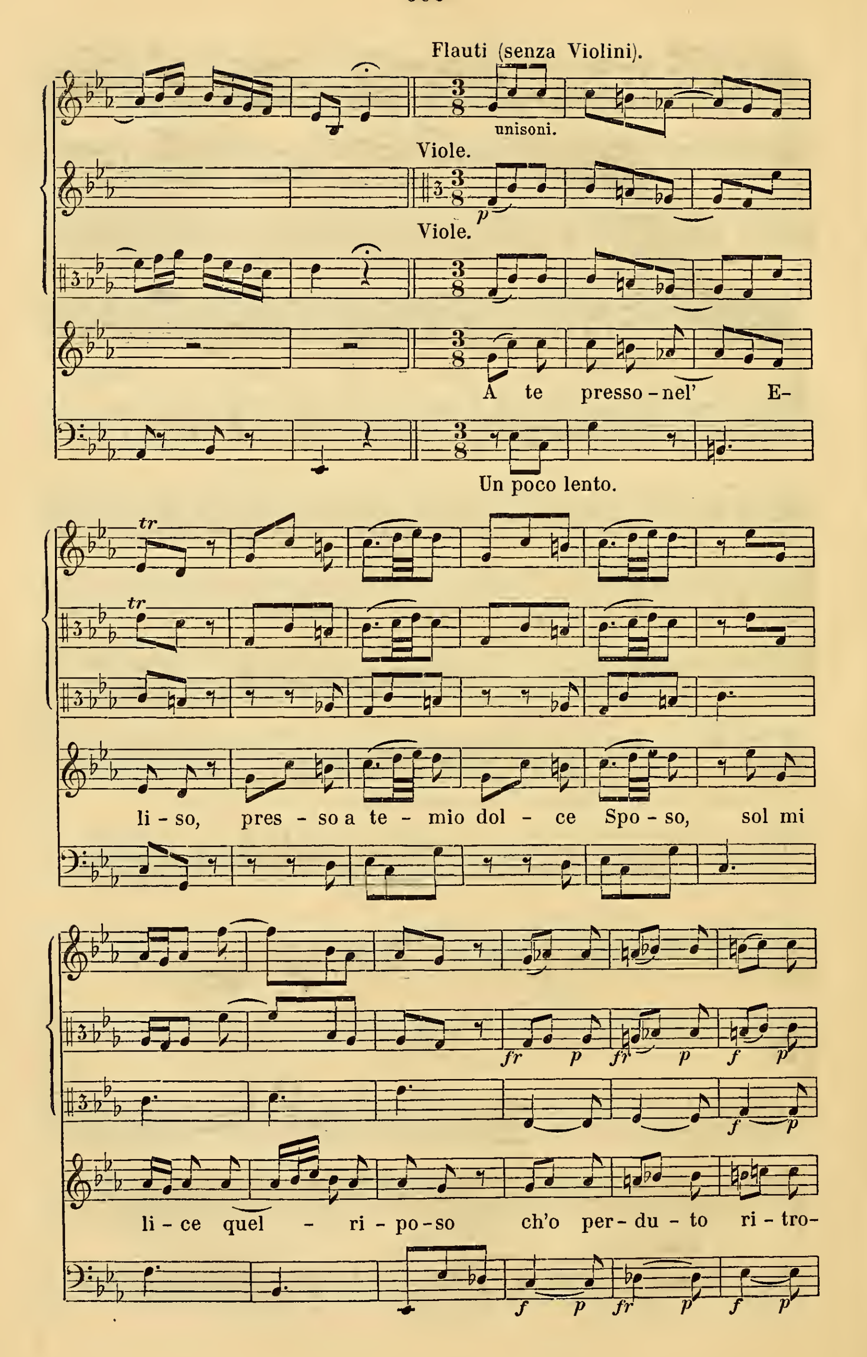

tr
tr
Om - bra ca - ra, ombra tra-
di - ta - deh - non più conspret - tri e larve, non tur-
bar que - sta mia vi - ta gia - vi - cina a

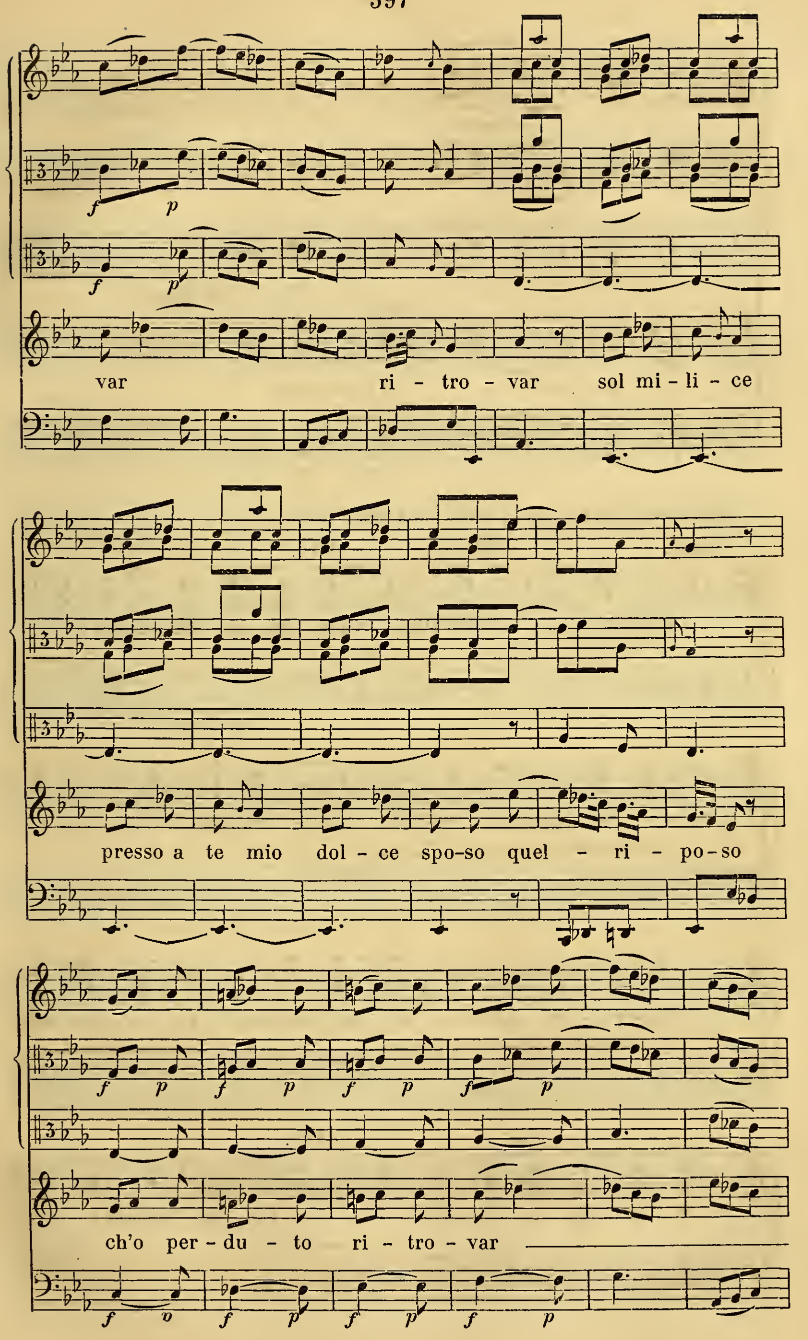


tr
ter - mi - nar
p
non - tur - bar ques - ta
mia vi - ta - gia vi - cina a ter - mi - nar a



fr
fr
p
ter-mi - nar,
gia - vi - ci - na a
ter-mi-
tr
fr
tr
nar
a
ter-mi - nar.


Flauti (senza Violini).
unisoni.
Viole.
Viole.
A te presso-nel' E-
Un poco lento.
li-so, pres-so a te-mio dol-ce Spo-so, sol mi
li-ce quel-ri-po-so ch'o per-du-to ri-tro-


var
ri - tro - var
sol mi - li - ce
presso a te mio dol - ce spo-so quel - ri - po-so
ch'o per - du - to ri - tro - var



Scene 19. Jarba con Guardiè e Detti.

Jarb. Fer - ma - ti, Did. (oh Dei) Jarb. Do - ve co - si smar-ri - ta?

for - se al fe - del Tro-jano corria stringer la - ma - no?

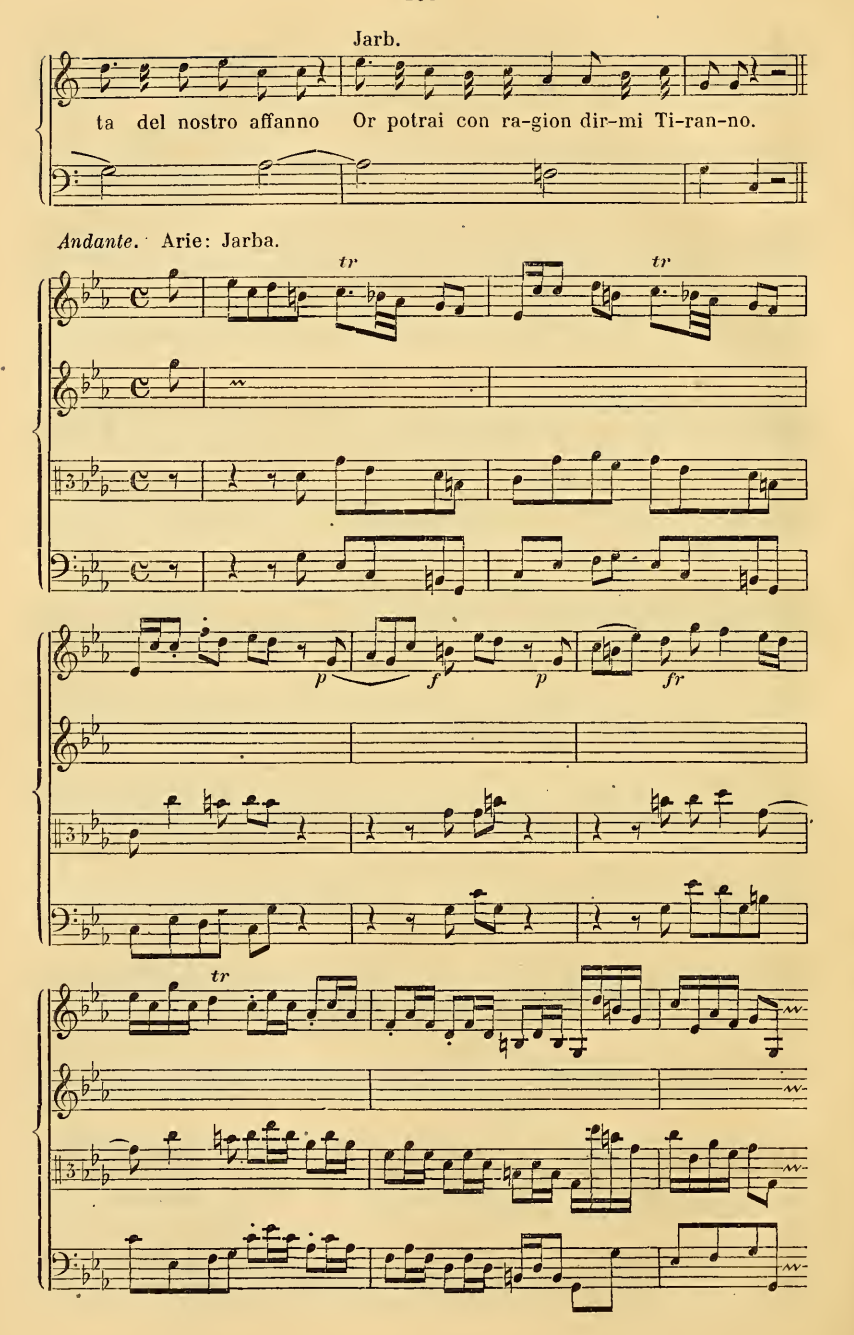
Va - pu - re, affretta il pie - de, che al Ta - la - mo rea-

le ar - don le te - de, Did. Lo - so, queste è il

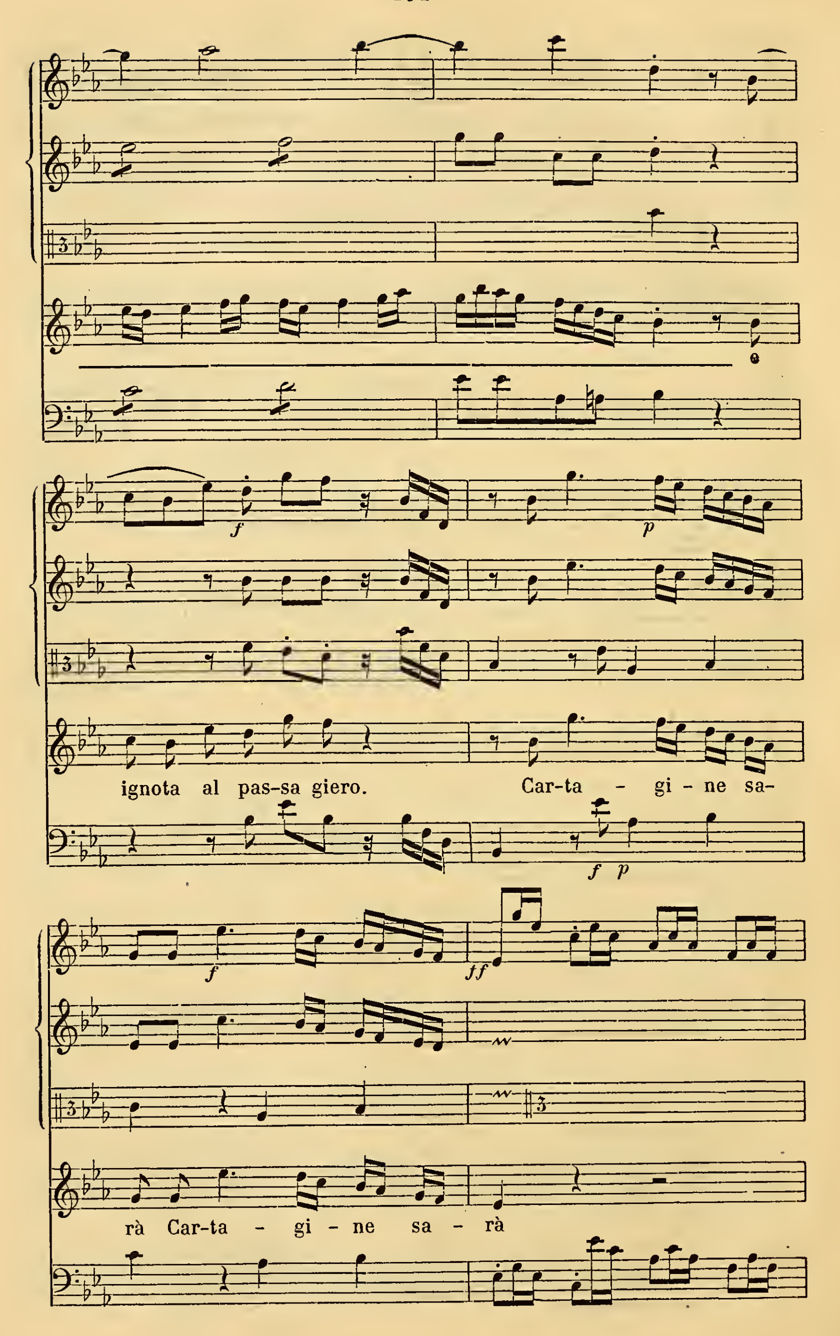

mo-men-to del - le vendette tue, sfo - ga il tuo
sdeg-no, or - ch'ogn' altro so - steg - no il Ciel mi fura.
Jarb.
Did.
Gi - ti di - fen - de Enea, tu sei si - cu - ra. Al
fin sarai con-ten-to mi volesti in - fe - li - ce,
ec - co mi so - la, tra - di - ta ab - ban-do-na-ta,
senz' Enea, senz' a - mi - ci e sen - za Reg - no.
Ti - mi - da mi vo - les - ti, Ec - co Di - do - ne,


già si fas - tos - a e fiera, a Jar - ba accanto, al fin dis-
cesa, al-la vil - tà del pianto, vuoi di più? via cru-del pas-sa-mi
il Core, è rimedia la morte al mio dolore
Jarb.
(Cedon gli sdegni miei)
Sel.
(Giusti numi pieta!)
Osmida.
Soccorro o Dei,
Jarb.
E pur Didone, e
pure si Bar-ba-ro non son qual tumi credi, de tuo pianto ò pietà,
mecco ni vie-ni, l'offese io ti perdono, e mia sposa tiguido, al-
letto, al Trono.
Did.
Jo sposa d'un Tiranno, d'un empio, d'un cru-

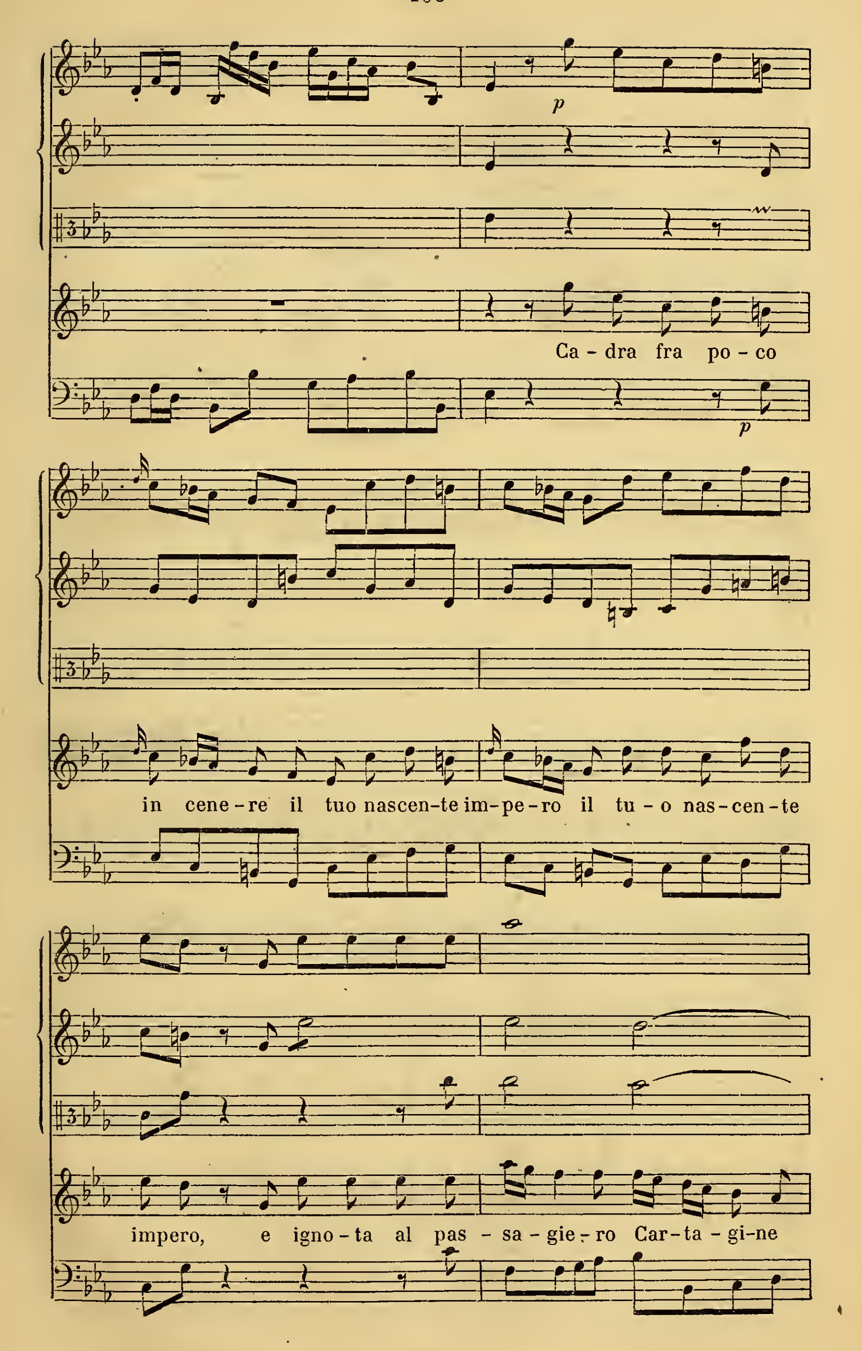

del, d'un tra - di - to - re, che non sa che sia fe - de,
non co-nos-co do-ver, non cu - ra onore, s'io fos - si co - si
vi - le sa - na giusto il mio pianto, nò la di - gra - zia
Jarb.
mia non giunga a tanto. In si mi - se - ro stato, in-sulti
ancora, o - là miei fi - di, an - dan-te sac-cres-ca-no le
fiamme in un momento, si distrugga Car - ta - go, e non vi
Sel.
res - to or - ma d'abi - ta - tor, che la cal - pesti, pie-

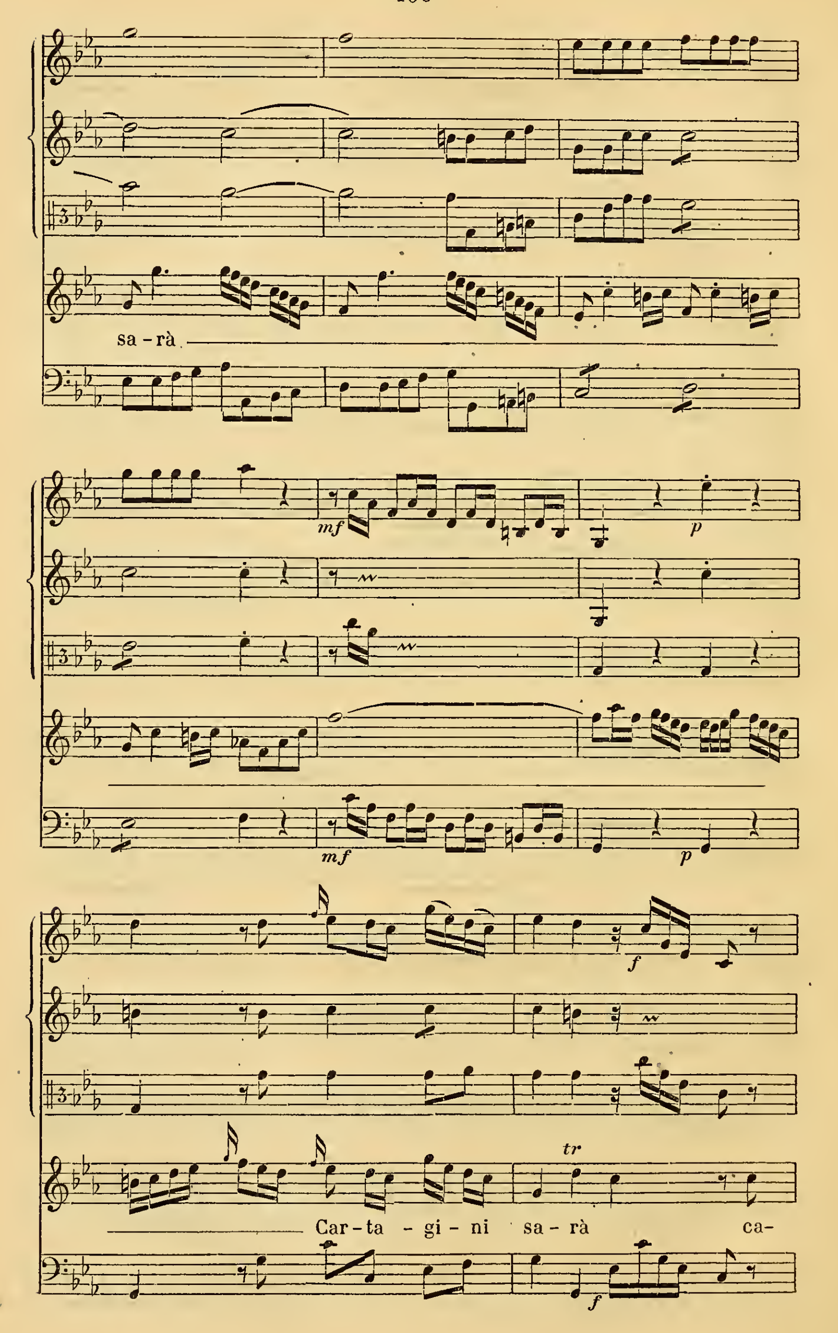

Jarb.
ta del nostro affanno Or potrai con ra-gion dir-mi Ti-ran-no.
Andante. Arie: Jarba.
tr
tr
p
f
p
fr
tr

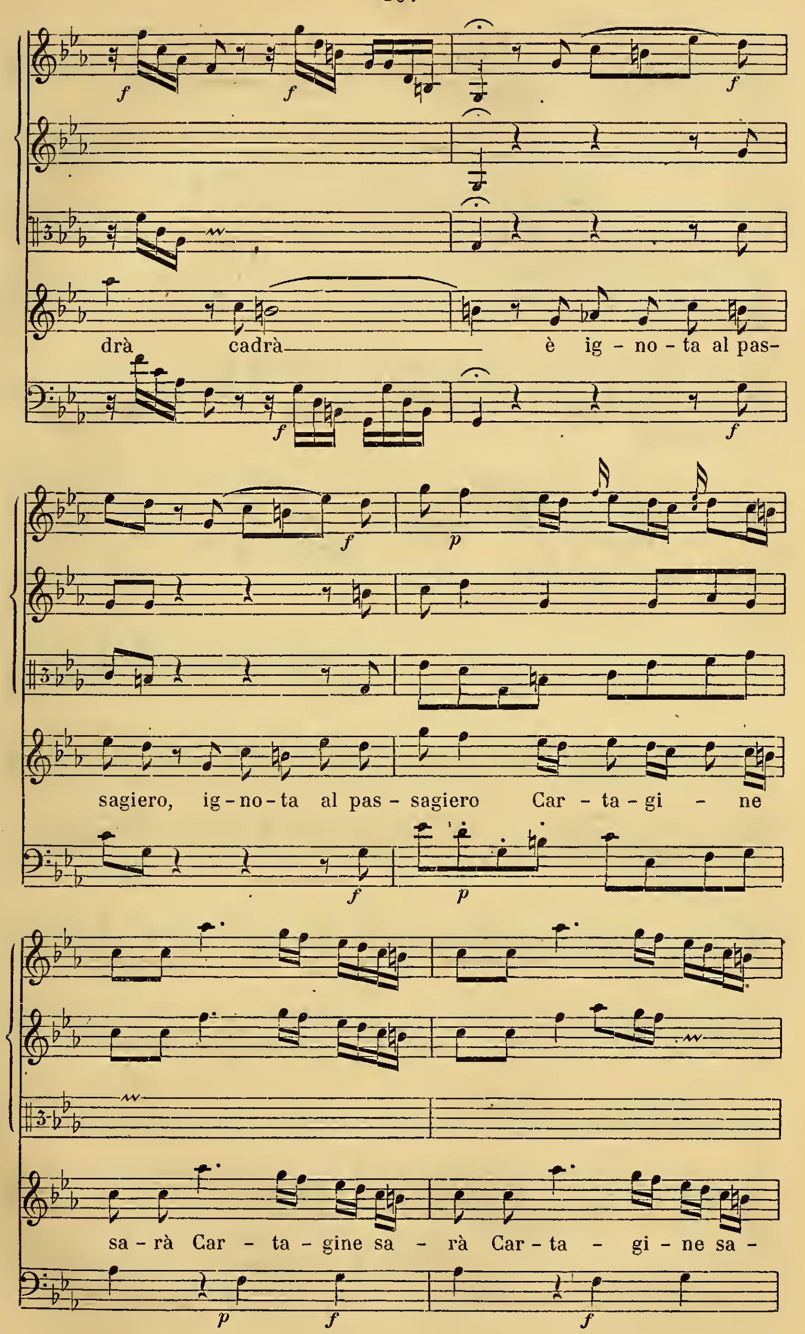

tr
p
tr
p
Jarba.
Ca-dra fra po-co in cenere il tu-o nas-cente impero il
tu-o nascen-te impero ci - guo-ta al pas-sa-gie-ro
Car-ta-gi-ne sa-rà

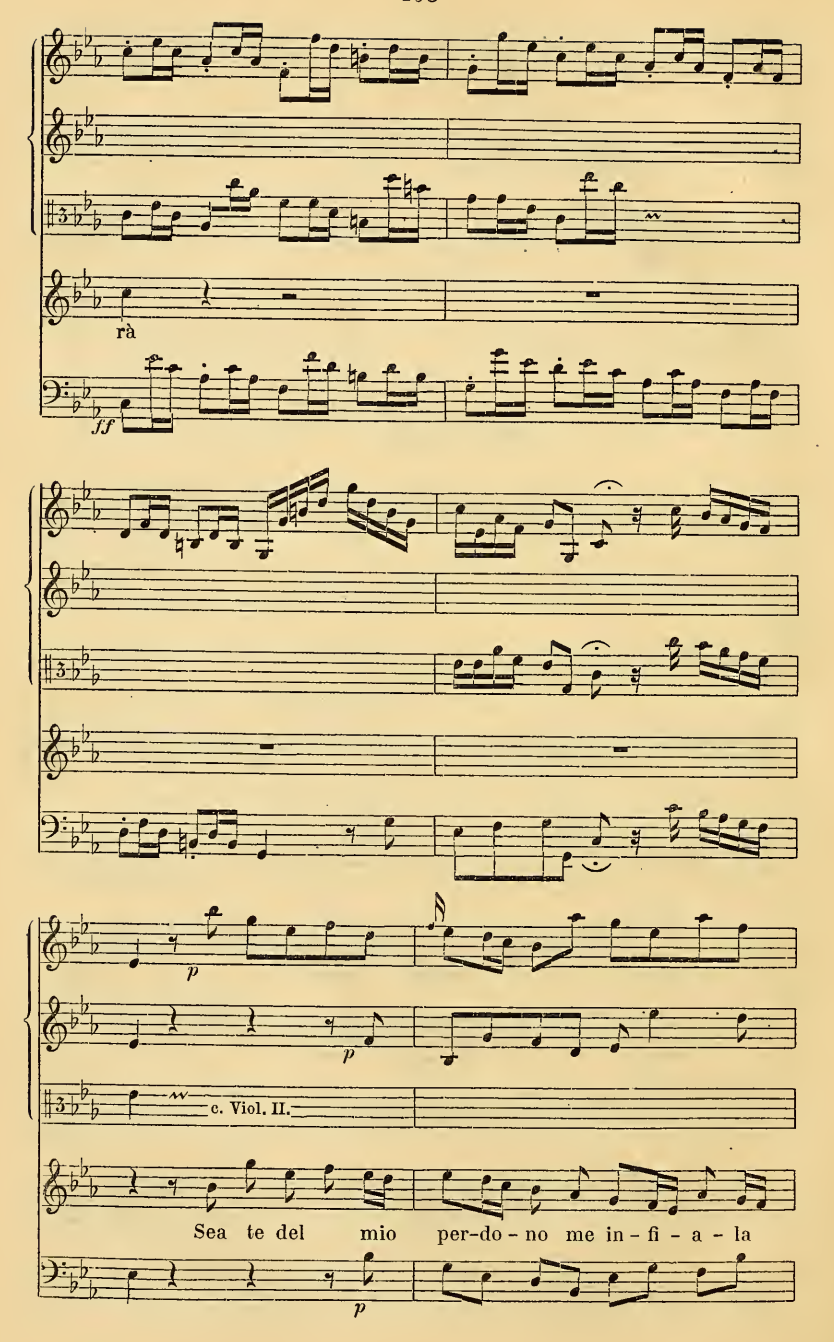


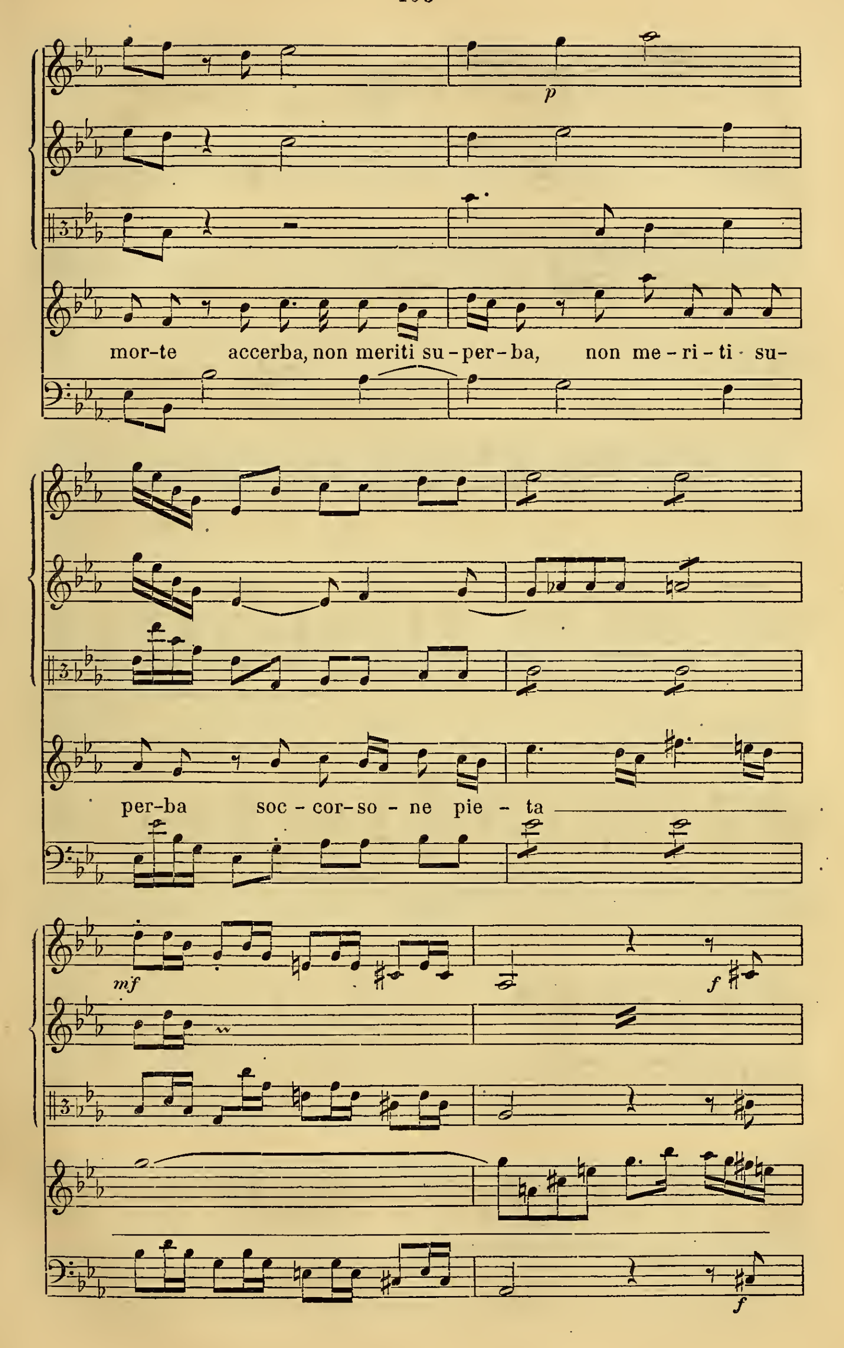
ignota al pas-sa giero.
Car-ta - gi - ne sa-
rà Car-ta - gi - ne sa - rà

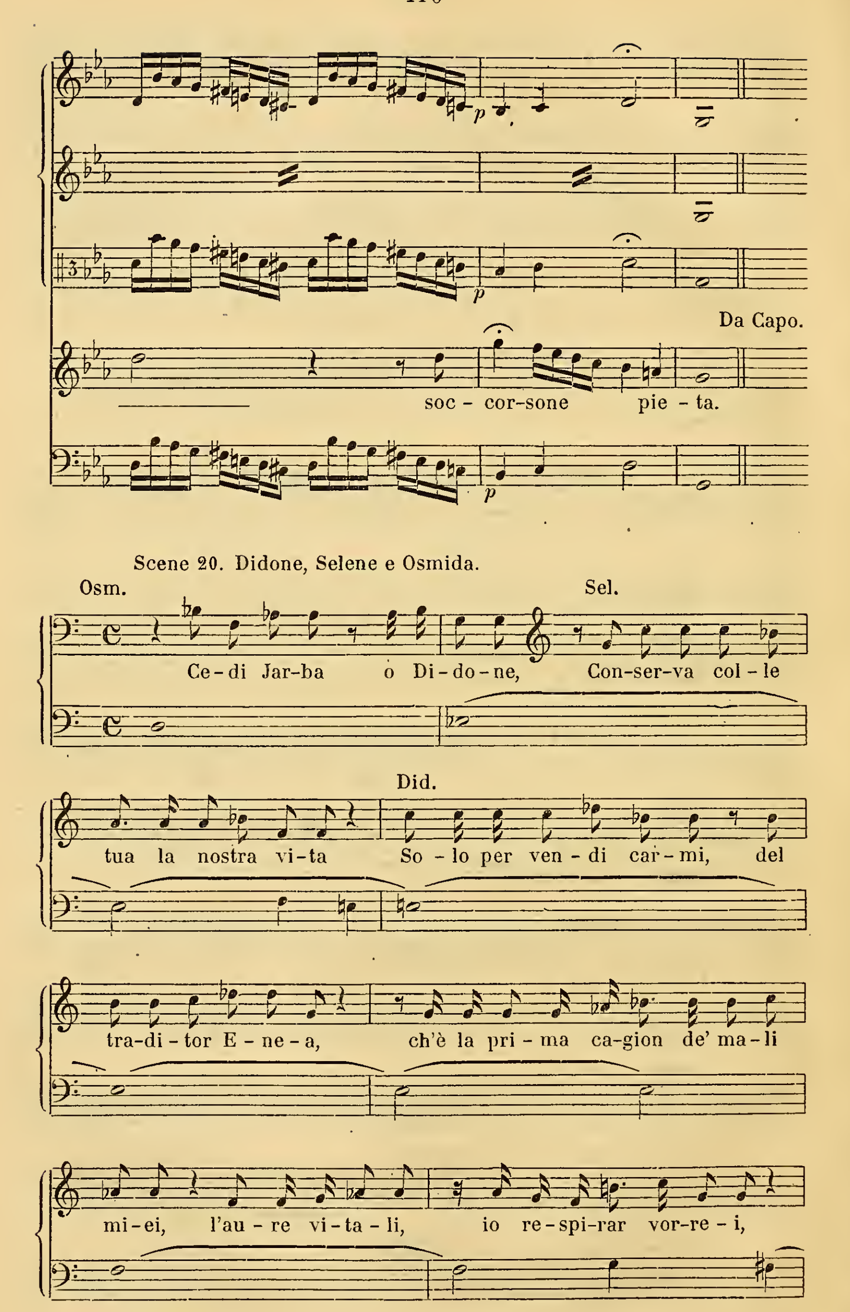

p
Ca - dra fra po - co
p
in cene - re il tuo nascen-te im - pe - ro il tu - o nas - cen - te
impero, e igno - ta al pas - sa - gie - ro Car - ta - gi-ne


sa - rà
mf
p
mf
p
f
tr
Car - ta - gi - ni sa - rà ca-
f


drà cadrà è ig - no - ta al pas-
sagiero, ig - no - ta al pas - sagiero Car - ta - gi - ne
sa - rà Car - ta - gine sa - rà Car - ta - gi - ne sa -

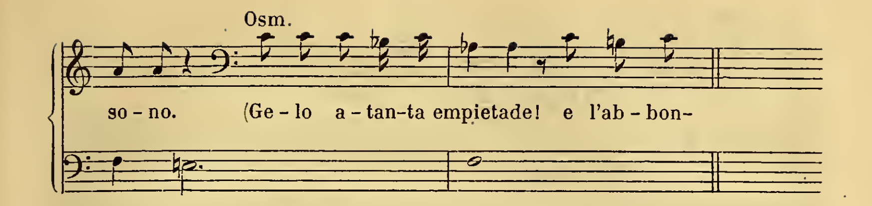

rà
ff
p
c. Viol. II.
p
Sea te del mio per-do - no me in - fi - a - la
p


p
mor-te acerba, non meriti su-per-ba, non me-ri-ti-su-
per-ba soc-cor-so-ne pie-ta
mf
f
f


Da Capo.
soc - cor-sone pie - ta.
Scene 20. Didone, Selene e Osmida.
Osm.
Ce-di Jar-ba o Di-do-ne,
Sel.
Con-ser-va col-le
tua la nostra vi-ta
Did.
So - lo per ven - di car - mi, del
tra-di - tor E - ne - a,
ch'è la pri - ma ca-gion de' ma-li
mi-ei, l'au - re vi-ta - li,
io re-spi-rar vor-re - i,


Sel.
Deh mo - de - ra il tuo sdeg-no, anch'i - o l'ado-ro, e -
Did.
Sel.
soffro il mio tor-men - to, A - do - ri E - ne - a, Si,
Did.
ma - per - tua cagion Ah dis le ale, tu - ri va - le mio
Sel.
Did.
amor. Se fui ri-va - le ra - gion' nonai. D' agl'ochi mi - ei
t'in-vola, non accrescer più pe-ne a un cor dis - pe-
Sel.
(Parta)
ra - to. (Mi - se - ra don-na. Ove a le gui da il fa - to.
Osm.
Cre - so - on li fiamme, e tu fug - gir non cu - ri?


Did.
Nu-mi (on de l'ira in sen tut-ta mi piom-ba, ah che vi
fe-ci che vi fe-ci empj Nu-mi! io non manchiai, di-
Vit-ti-me pro-fane i vos-tri altari, nè mai di fiamma
im-pura fe-ci l'a-re fu-mar, per vos-tre scherno.
dun-que per-chi con-giu-ra tut-to il Ciel contro me tut-to l'in-
Osm.
Did.
fer-no? Ah pen-sa-ate, non ir-ri-tar gli Dei. Che Dei?
son no-mi va-ni, son chi-me-re So-gna-te, cin-gia-sti



Scena ultima: Didone.

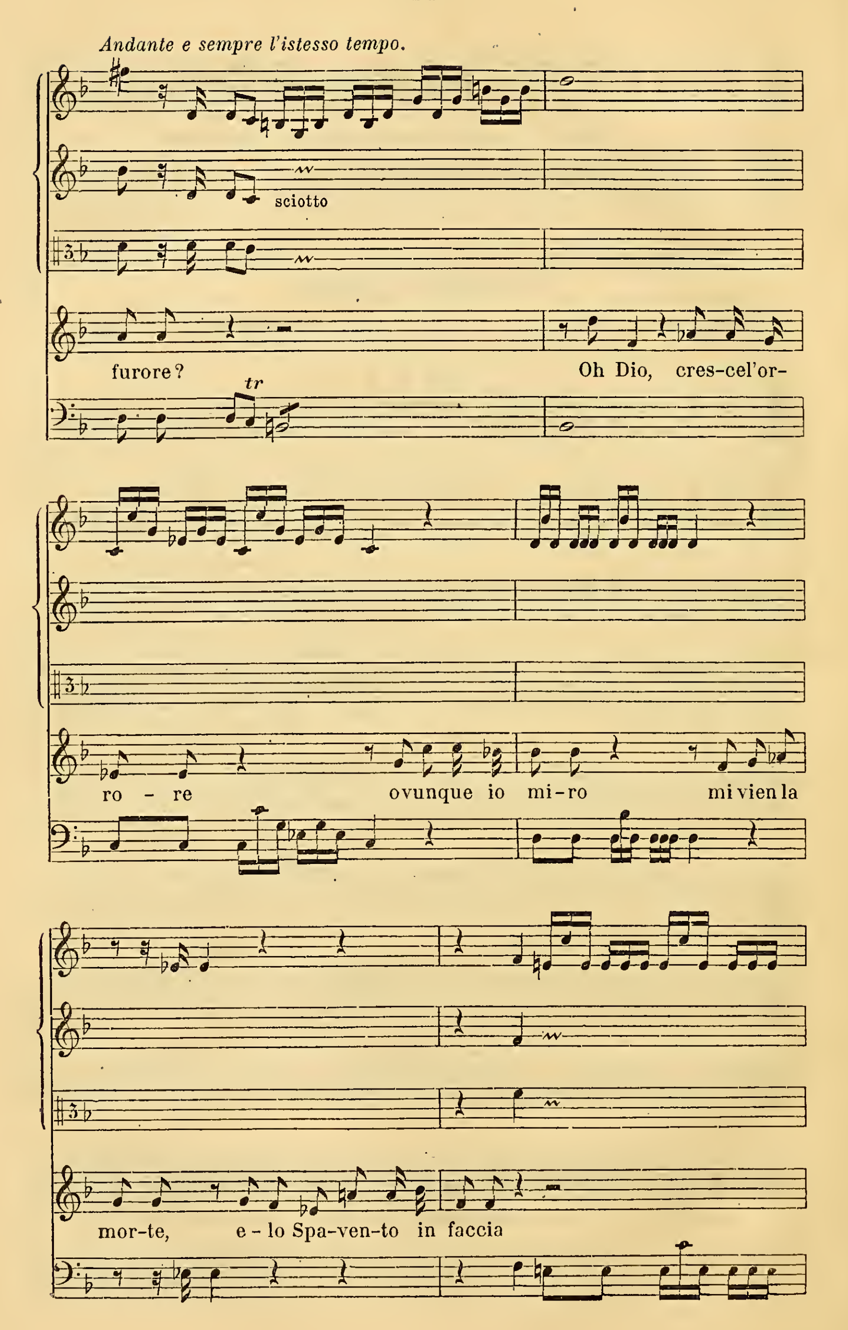
Cadono alcun fabbriche, e si vedono crescer la fiamme nella Reggia.

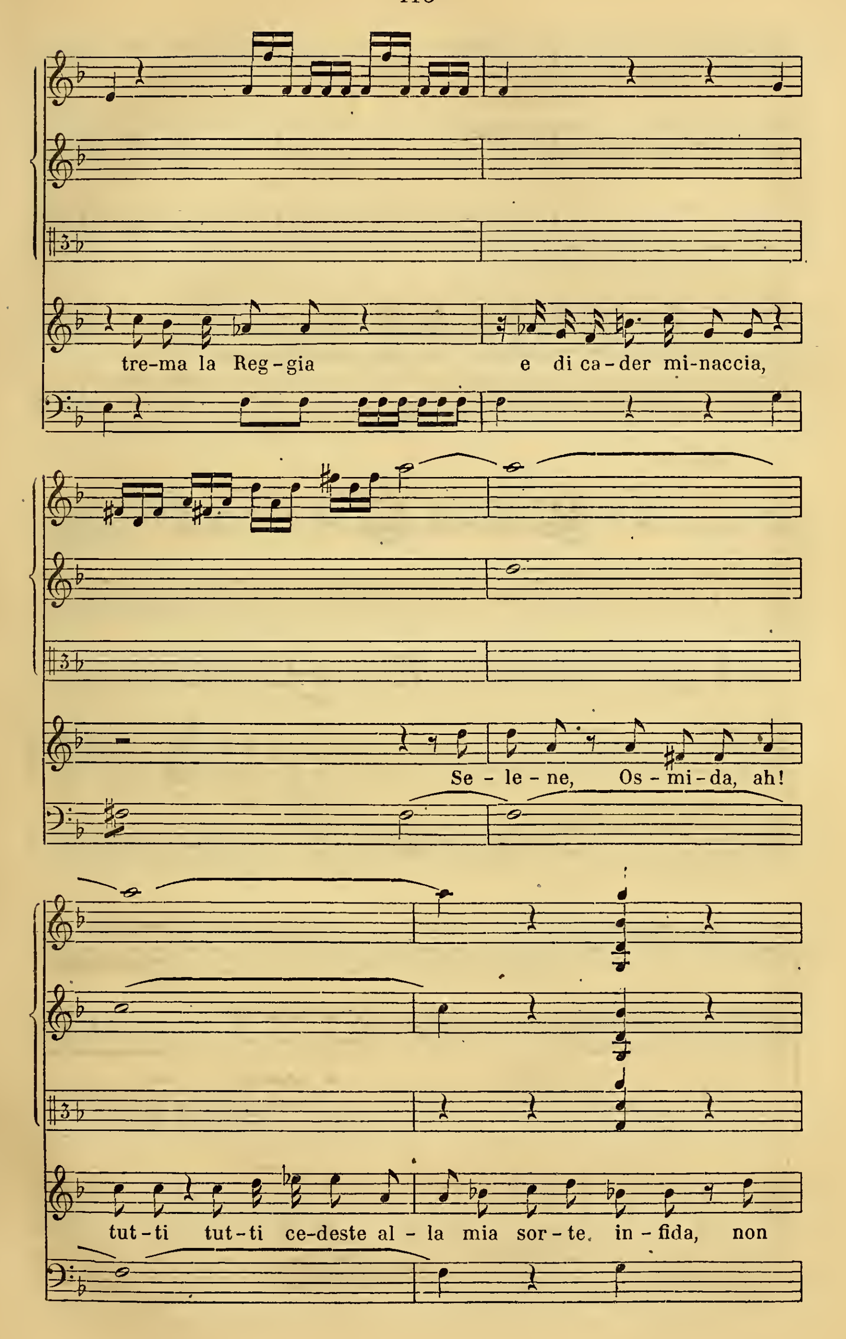
do - no.)

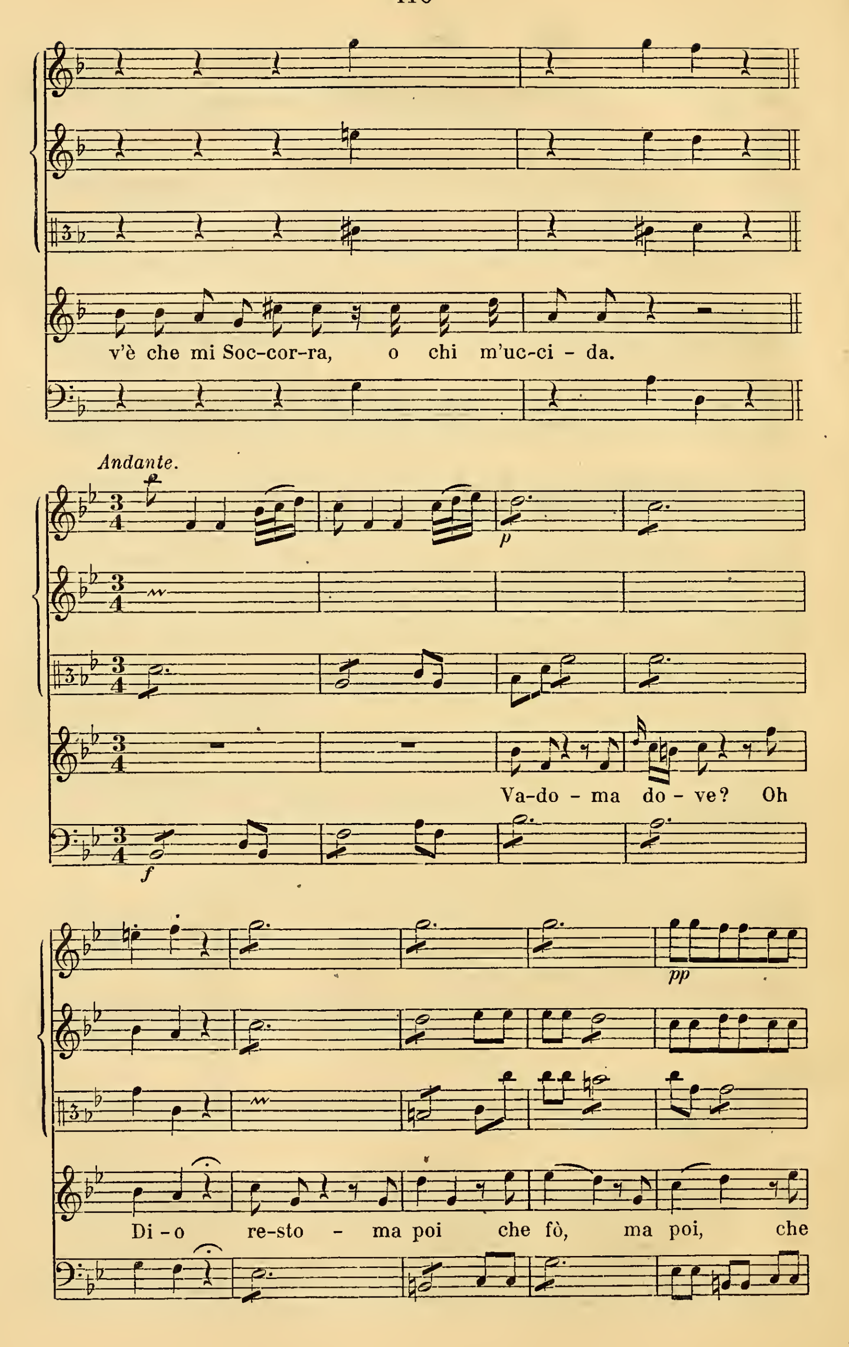
Did.

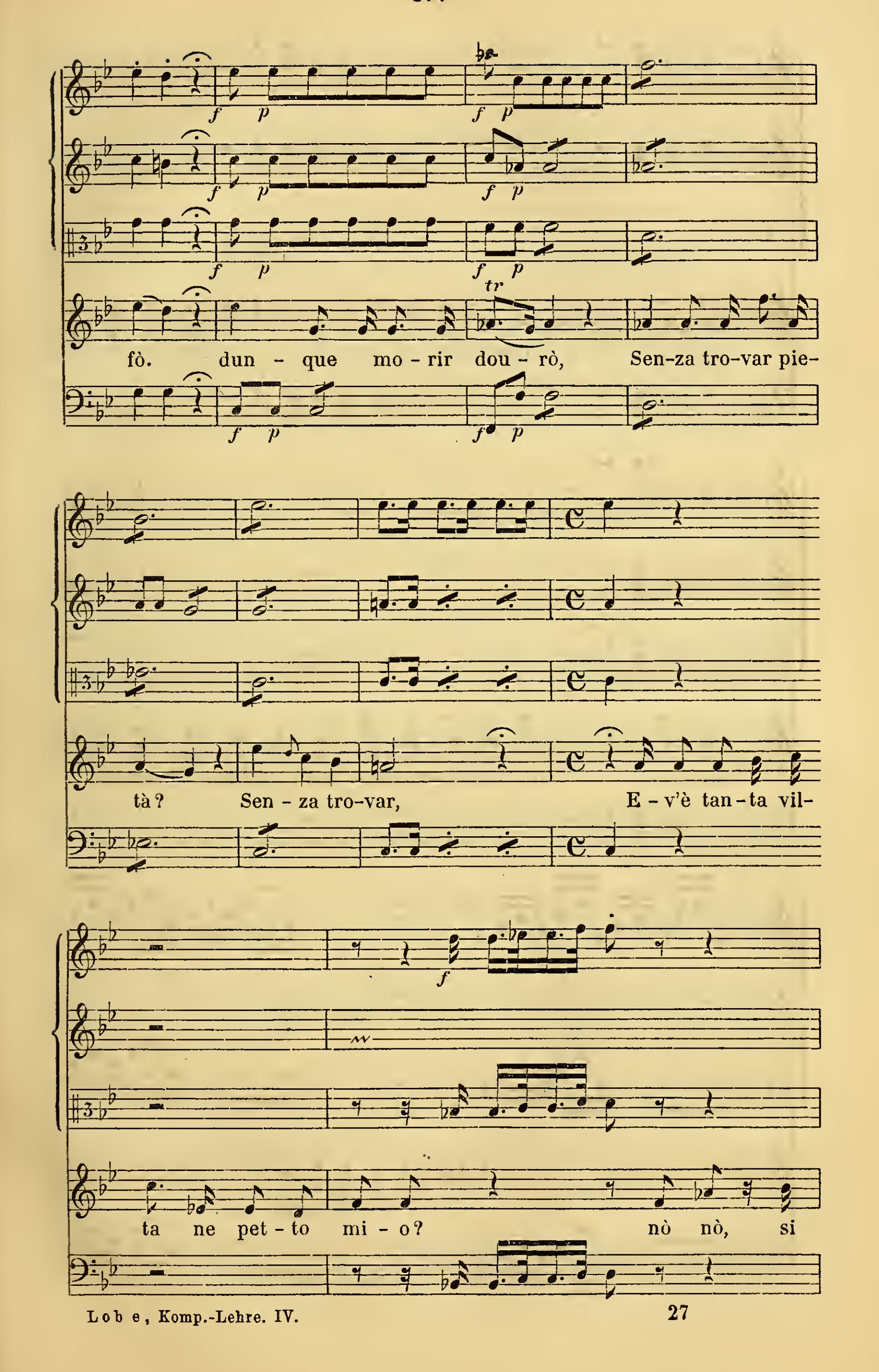
Ah che dis - si, in - fe-

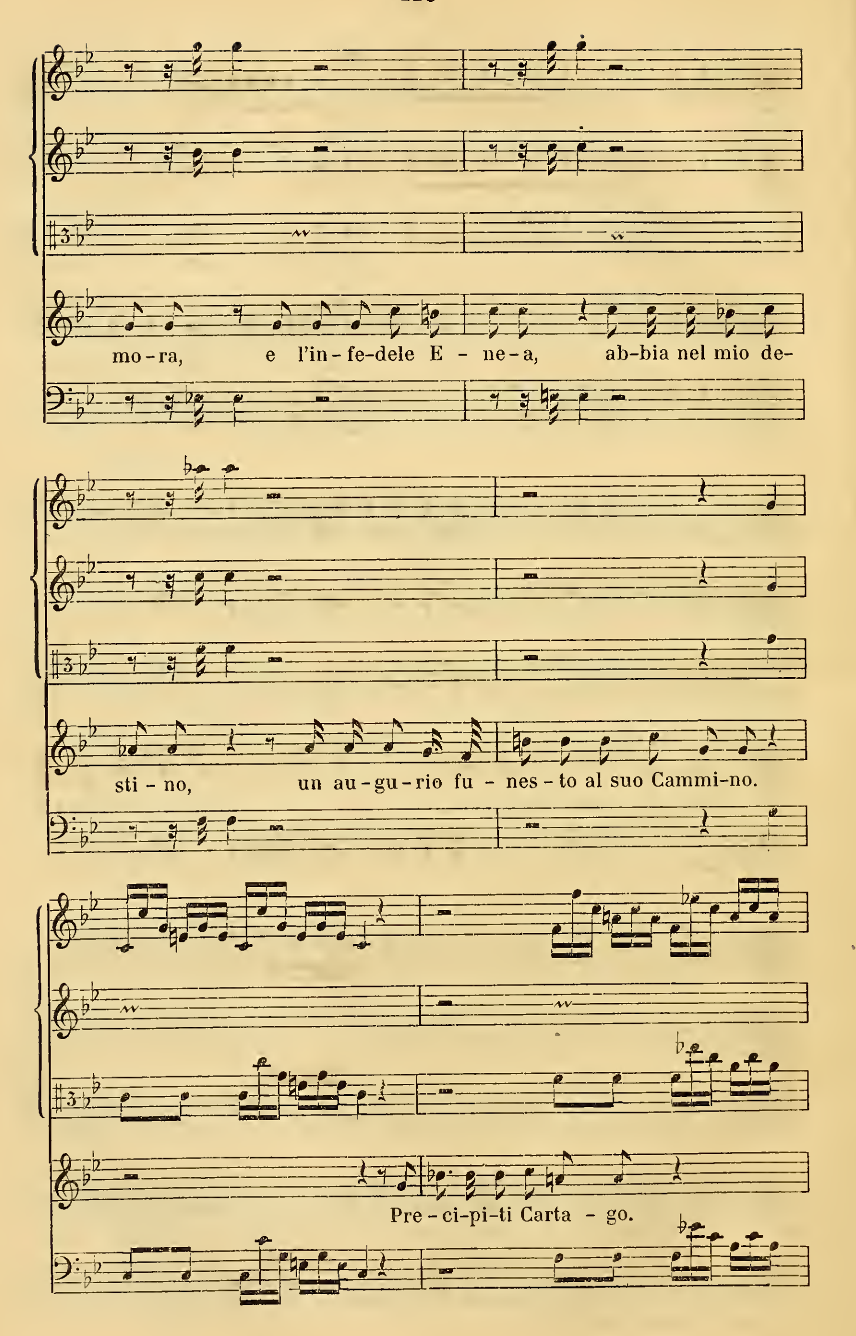
li - ce? a qual' ec - ces - so, mi - tras - se il mio

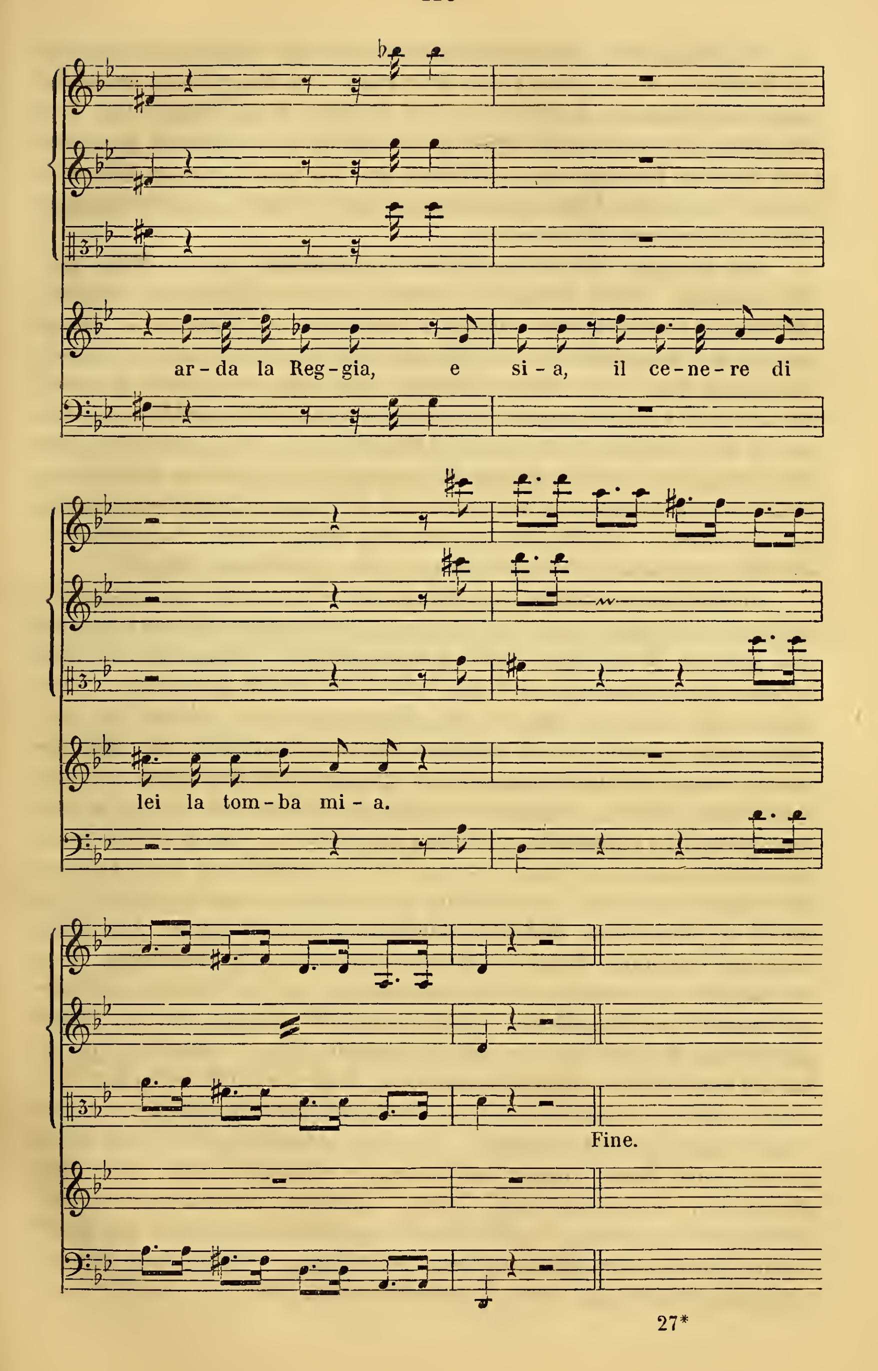

Andante e sempre l'istesso tempo.
sciotto
tr
furore?
Oh Dio, cres-cel'or-
ro - re
ovunque io
mi-ro
mi vien la
mor-te,
e - lo Spa-ven-to
in faccia


tre-ma la Reg-gia
e di ca-der mi-naccia,
Se - le - ne, Os - mi - da, ah!
tut-ti tut-ti ce-deste al - la mia sor - te. in - fida, non


v'è che mi Soc-cor-ra, o chi m'uc-ci - da.
Andante.
p
f
Va-do - ma do - ve? Oh
pp
Di - o re-sto - ma poi che fò, ma poi, che


fò. dun - que mo - rir dou - rò, Sen-za tro-var pie-
tà? Sen - za tro-var, E - v'è tan - ta vil-
ta ne pet - to mi - o? nò nò, si


mo-ra, e l'in-fe-dele E - ne-a, ab-bia nel mio de-
sti - no, un au-gu-rio fu - nes-to al suo Cammi-no.
Pre - ci-pi-ti Carta - go.


ar - da la Reg - gia, e si - a, il ce - ne - re di
lei la tom - ba mi - a.
Fine.

Die erste Scene dieses Schlusstheils besteht ausnahmsweise nur aus Recitativo secco, dem keine Arie folgt. Die Begleitung geschieht durch das Cembalo, dessen Partie mit blossem Basse skizzirt ist. Das Recitativo secco war in der Periode, welcher Hasse angehört, zu einem ganz leichten Redegesang entwickelt, der ein schmiegsames und nirgends belastendes Akkompagnement, meist in kurz angeschlagenen Akkorden bestehend, verlangte.

Die nächste (18.) Scene bringt Nachrichten, welche Dido lebhaft erregen. Diese Erregung äussert sich im Recitativo obligato. Dieses sehr lange Recitativo obligato zerfällt in zwei Abschnitte, deren Anlage der Entwickelung der Stimmung der Königin sehr natürlich und schön folgt. Der erste Abschnitt (von »Oh, Dei, frutto de' miei sudor« bis »il cielo è il mondo)« ist al fresco behandelt und bewegt sich nur in den schärfsten allgemeinen Gegensätzen, zwischen denen eine frisch aufgeregte und allarmirte Stimmung hin und her zu schwanken pflegt: wild und plötzlich ausbrechende Heftigkeit (die Unisonofiguren in 32tel- und 16tel-Rhythmen und das Akkordmotiv in punktirten Achteln) und langes dumpfes Sinnen (die gehaltenen Akkorde).

Im zweiten Abschnitt (vom Adagio an) nehmen die Gedanken der Dido ein bestimmtes Ziel; die Stimmung der Königin dichtet sich und geht ganz in Reue über und in schmerzliche Erinnerung an den todten Gatten, dem sie um Eneas willen die Treue gebrochen. Hier rücken nun auch die Motive des Akkompagnements dichter an einander und nehmen einen gleichmässigeren Charakter an. Hervorragend schön sind in diesem zweiten Abschnitt des Recitativo obligato namentlich die drei einleitenden Takte des Orchesters, die ganz wie eine freundlich wehmüthige Erinnerung klingen. Wie in Dido's Seele drängt sich auch im Zuschauer das Bild des edlen und doch schwer beleidigten Gatten mit einer Macht vor, welche zwingt vor demselben länger zu verweilen. Die Arie »Ombra cara« erscheint als der nothwendige Abschluss eines bis hierher geführten Gefühlstroms. Was der Dichter naturwahr gewollt und skizzirt, hat der Musiker meisterhaft belebt und ausgeführt, und die ganze Scene kann als ein Muster gelten vom Besten, was die alte italienische Oper vermochte, als ein Muster ihrer Stärke in der Schilderung bedeutender seelischer Zustände, einer Schilderung, die im Wesentlichen mit den Mitteln des Sologesanges bestritten wurde. Von der klassischen Form der alten grossen Arie dürfte dieses Stück Hasse's ebenfalls einen guten Begriff geben. Der zweite Theil, Träger einer sehr zärtlichen, sehnend liebevollen Stimmung, weicht formell von dem Haupttheil mit einer seltnen Entschiedenheit ab; Instrumentirung, Taktart und Tempo wechseln vollständig. Der Haupttheil veranschaulicht, in der Ein-

fachheit und Sparsamkeit des thematischen Grundmaterials, die jenen Meistern eigne Kunst der festen Zeichnung.

Die plastische Gesangnatur, die das Thema dem Ohr schnell einprägt, ist auch dem im Charakter ganz entgegengesetzten Hauptthema in der Arie des Jarba (Scene 19) eigen. An und für sich lässt sich gegen diese Arie nichts einwenden, weder in Bezug auf ihre Form, noch in Bezug auf den richtigen Ausdruck. Wohl aber in Bezug auf ihre Opportunität überhaupt, wenn wir an den Entwurf des Aktes denken und an die Gleichförmigkeit, die dieser erhalten muss, wenn jede Scene mit einer Arie schliesst, und wie der grosse Eindruck, den Dido's Scene hinterlassen konnte, dadurch abgeschwächt wird, dass eine zweite unwichtige Person es ihr gleich zu thun sucht. In dem Recitativ, welches der Arie vorausgeht, findet man an der Stelle, wo Dido den Jarba mit Schmähungen und Beleidigungen überhäuft, und an andren Momente genug, die ein grösseres Mass von Ausdruck zu fordern scheinen, als ihnen in der Form des Secco-Recitativ hier gegeben wird.

Die Schlussscene als solche ist eine der ungewöhnlichsten, die in der Oper vorkommen. Sie beruht ganz auf dem Recitativo obligato in einer frei dramatischen, fast nur andeutenden Form. Etwas auffallend Skizzenhaftes hat auch die Instrumentirung.

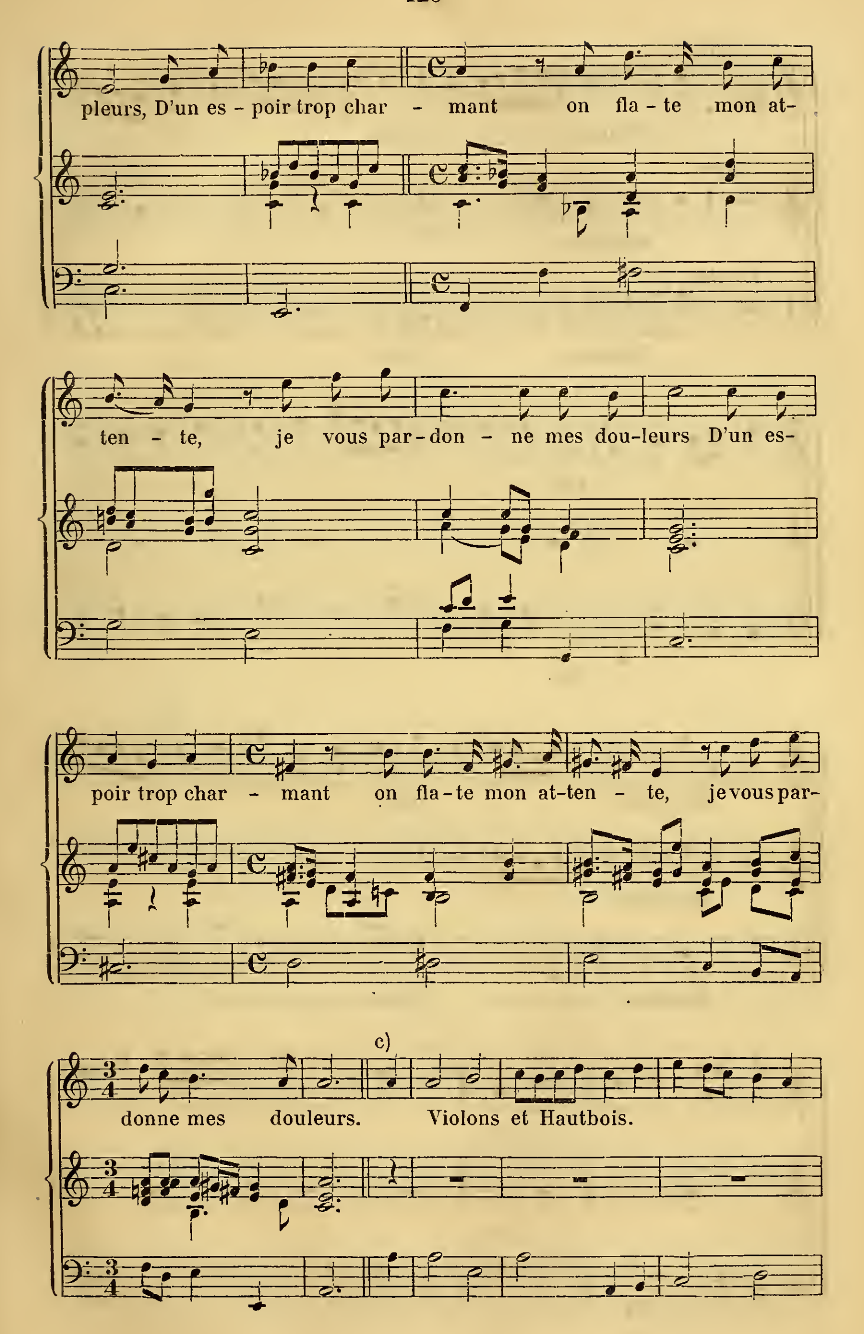
Ganz im Gegensatze zu den Italienern behandelt die gleichzeitige französische Oper die Scene. Sie disponirt musikalisch mannigfaltig und strebt nach Abwechselung der Formen. Hervortretend ist eine Vorliebe für Chöre und Tanz und marschartige Instrumentalsätze, Elemente welche den musikalischen Grundstock der französischen Oper bilden. Fanden die Dichter in der Fabel keine natürliche Gelegenheit zur Verwendung dieser Formen, so zogen sie Genien und Dämonen, Götter und allegorische Figuren in den Kreis der Handlung hinein. In dem hier folgenden Beispiel aus dem im Jahre 1712 aufgeführten »Idomenée« von Campra drängen sich Krieger und Matrosen in die Scene. Die letztere ist im Grunde nichts als eine dramatische Idylle: Elektra, welcher soeben der König einige erfreuliche Worte gesagt, hat sich an den Strand begeben um ihren Liebesträumen nachzuhängen.

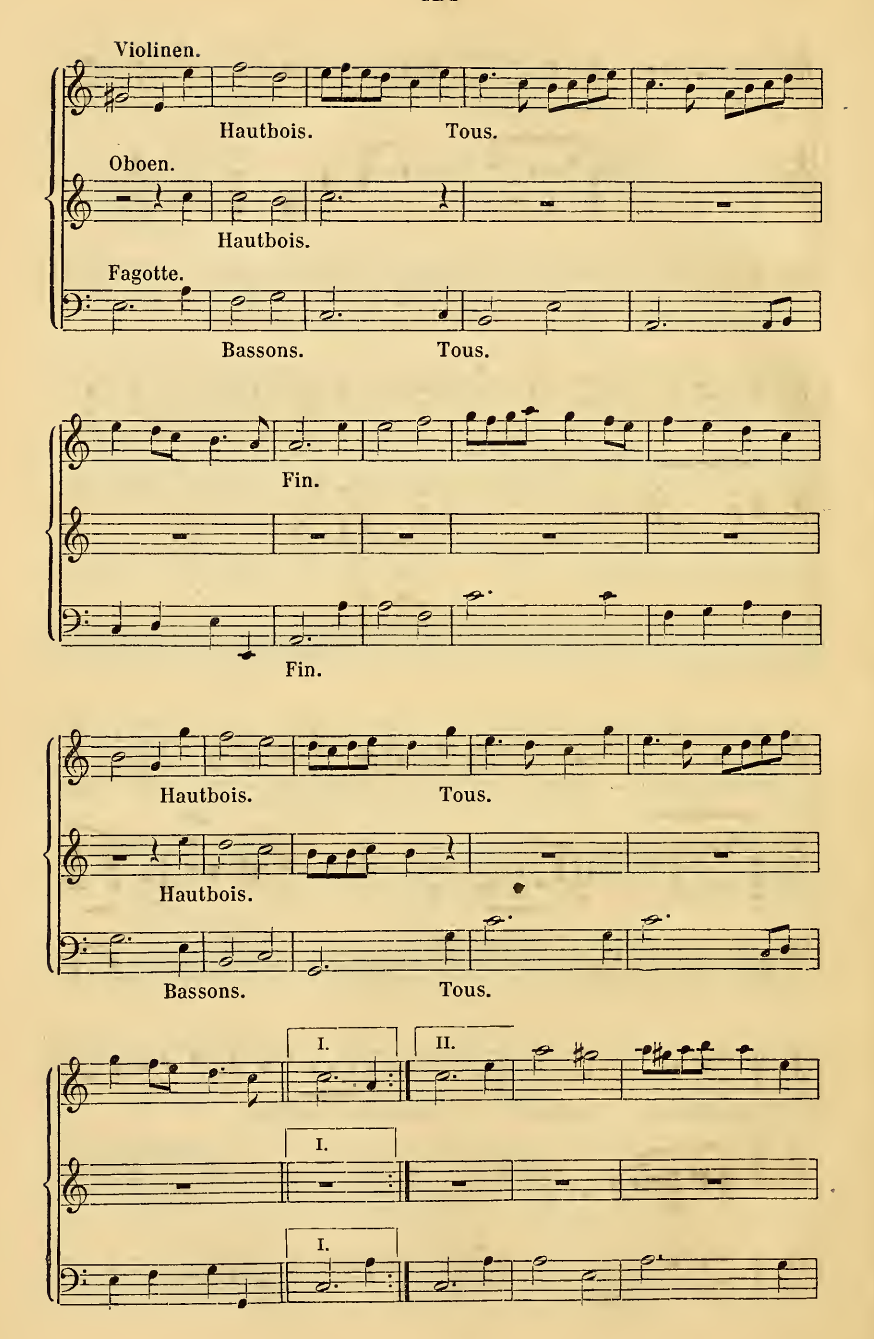
Campra, »Jdomenée«.

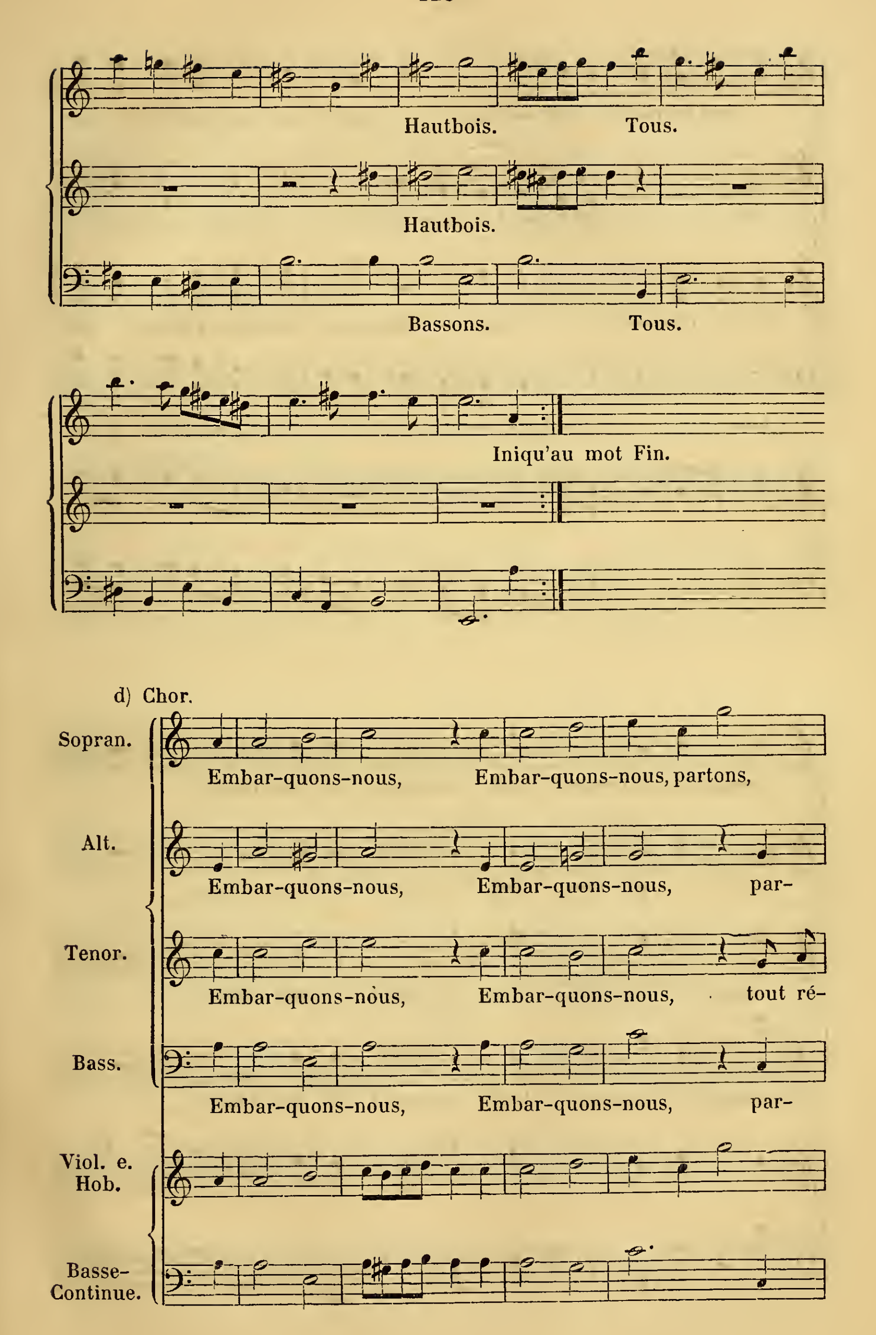
6. Scene des III. Aktes.

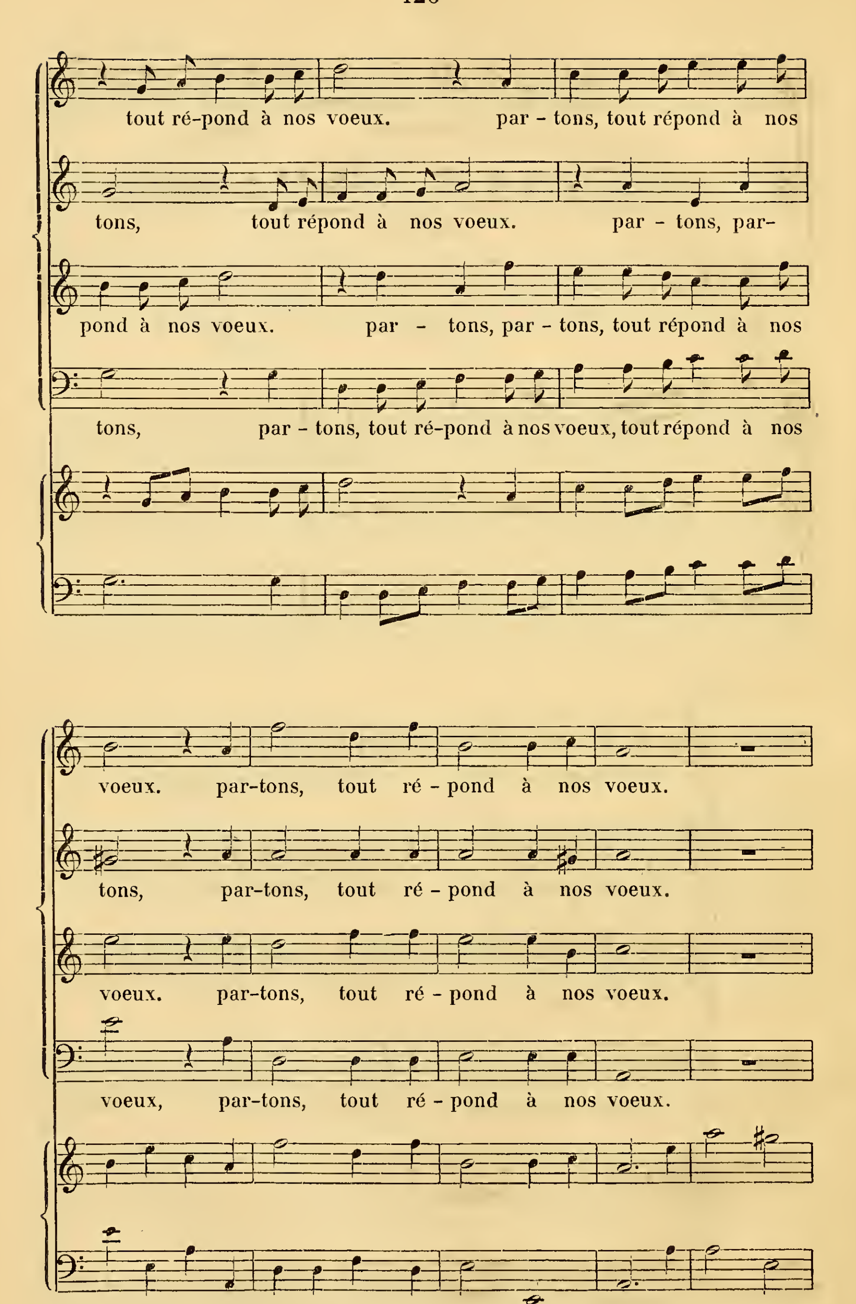
229. Electre, Troupe des Argiens, de Crétois et de Matelots.

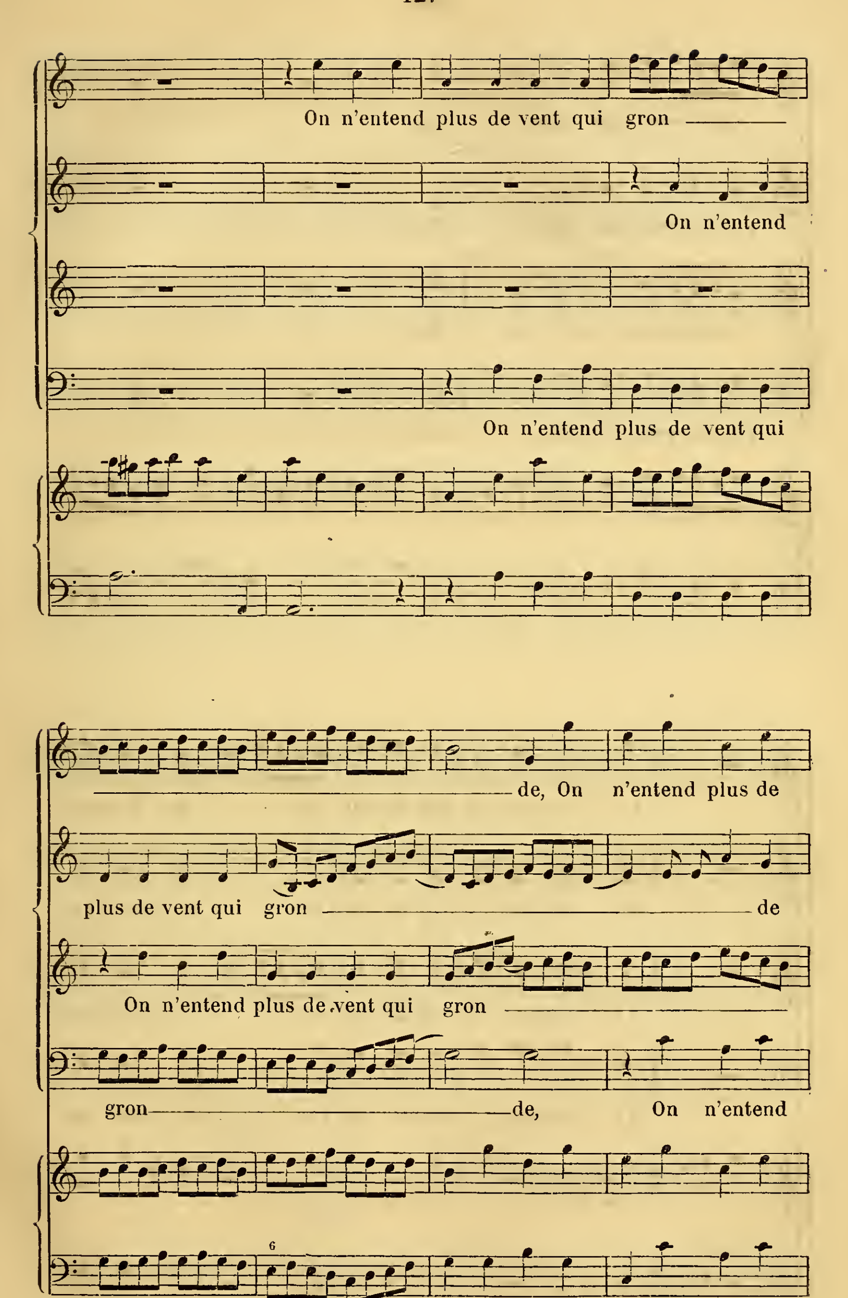



pleurs, D'un es - poir trop char - mant on fla - te mon at-
ten - te, je vous par - don - ne mes dou-leurs D'un es-
poir trop char - mant on fla - te mon at-ten - te, je vous par-
c)
donne mes douleurs. Violons et Hautbois.


Violinen.
Hautbois.
Tous.
Oboen.
Hautbois.
Fagotte.
Bassons.
Tous.
Fin.
Fin.
Hautbois.
Tous.
Hautbois.
Bassons.
Tous.
I.
II.
I.
I.


Hautbois.
Tous.
Hautbois.
Bassons.
Tous.
Iniqu'au mot Fin.
d) Chor.
Sopran.
Embar-quons-nous, Embar-quons-nous, partons,
Alt.
Embar-quons-nous, Embar-quons-nous, par-
Tenor.
Embar-quons-nous, Embar-quons-nous, tout ré-
Bass.
Embar-quons-nous, Embar-quons-nous, par-
Viol. e. Hob.
Basse-Continue.


tout ré-pond à nos voeux. par - tons, tout répond à nos
tons, tout répond à nos voeux. par - tons, par-
pond à nos voeux. par - tons, par - tons, tout répond à nos
tons, par - tons, tout ré-pond à nos voeux, tout répond à nos
voeux. par-tons, tout ré - pond à nos voeux.
tons, par-tons, tout ré - pond à nos voeux.
voeux. par-tons, tout ré - pond à nos voeux.
voeux, par-tons, tout ré - pond à nos voeux.


On n'entend plus de vent qui gron
On n'entend
On n'entend plus de vent qui
de, On n'entend plus de
plus de vent qui gron
de
On n'entend plus de vent qui gron
gron
de,
On n'entend
6

vent —— qui gron - de.

plus de vent qui gron - de.

—— de.

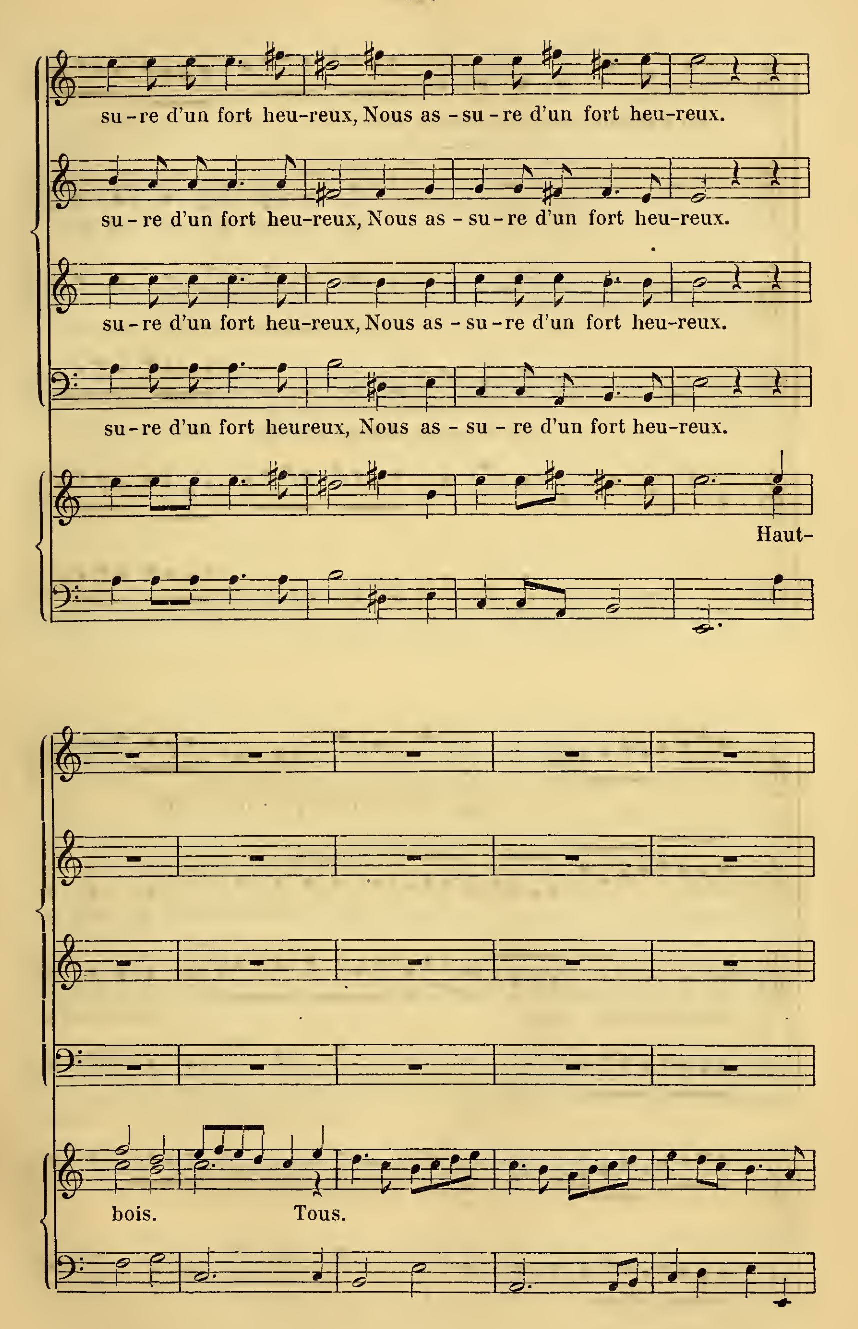
plus de vent qui gron - de.

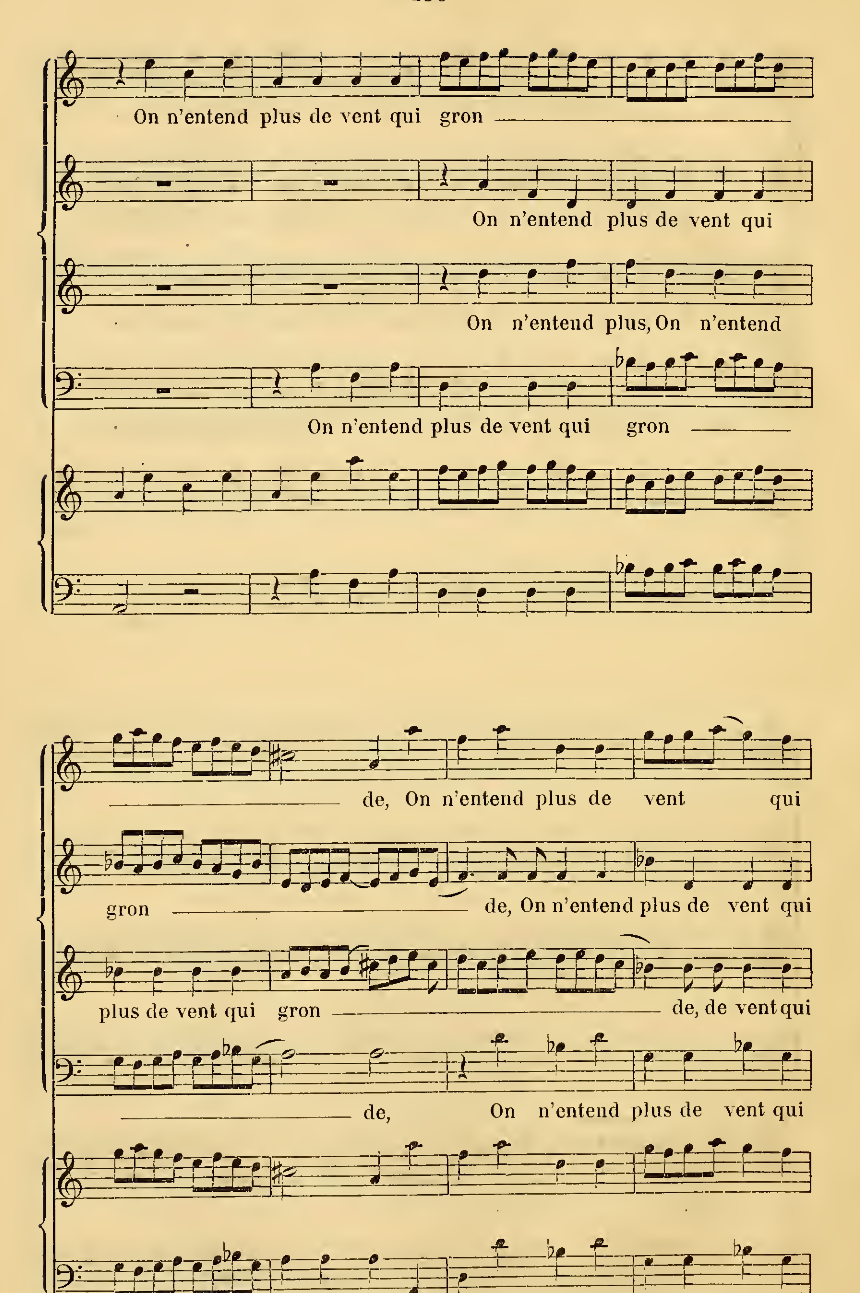
Le cal-me qui règ-ne sur l'on - - de, Nous as-

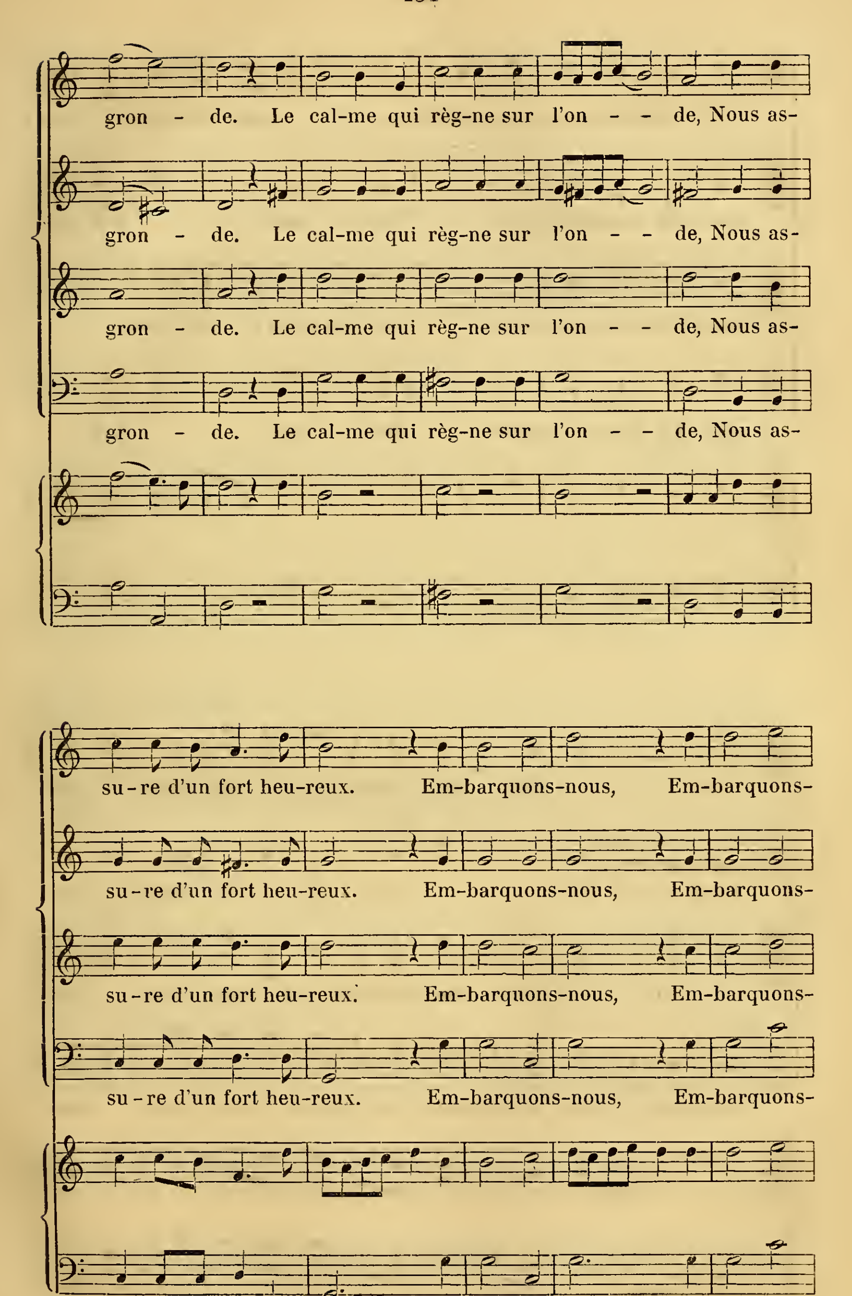
Le cal-me qui règ-ne sur l'on - - de, Nous as-

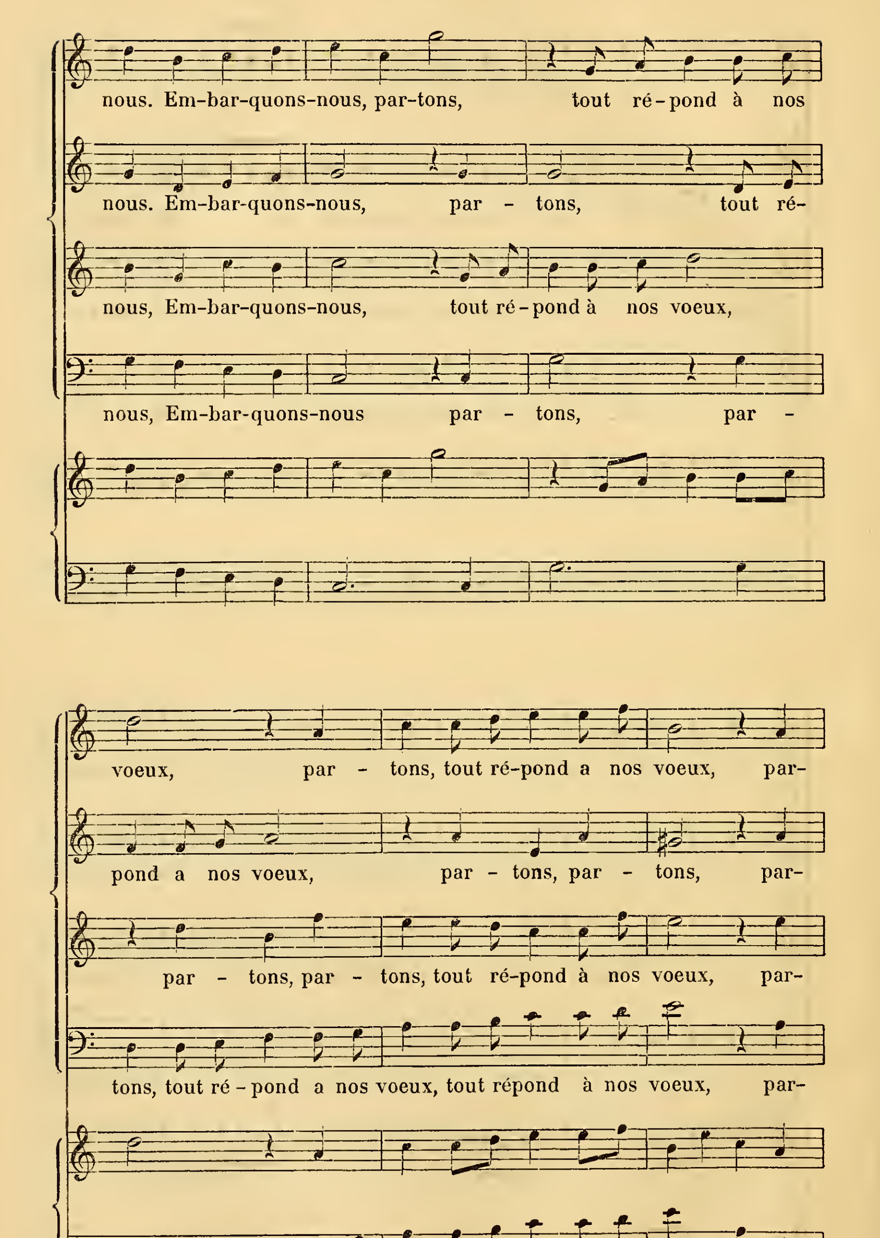
Le cal-me qui règ-ne sur l'on - - de, Nous as-

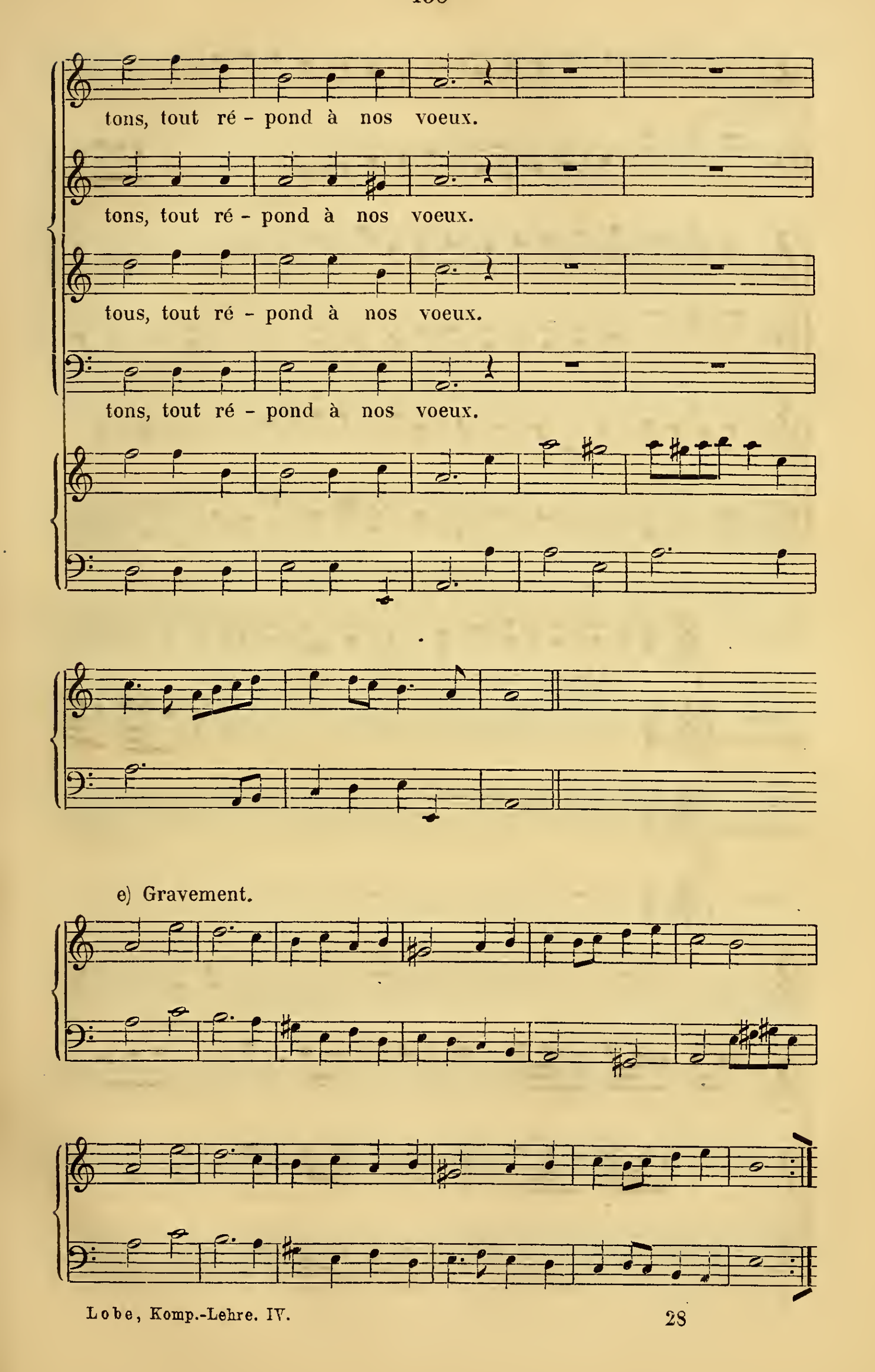
Le cal-me qui règ-ne sur l'on - - de, Nous as-

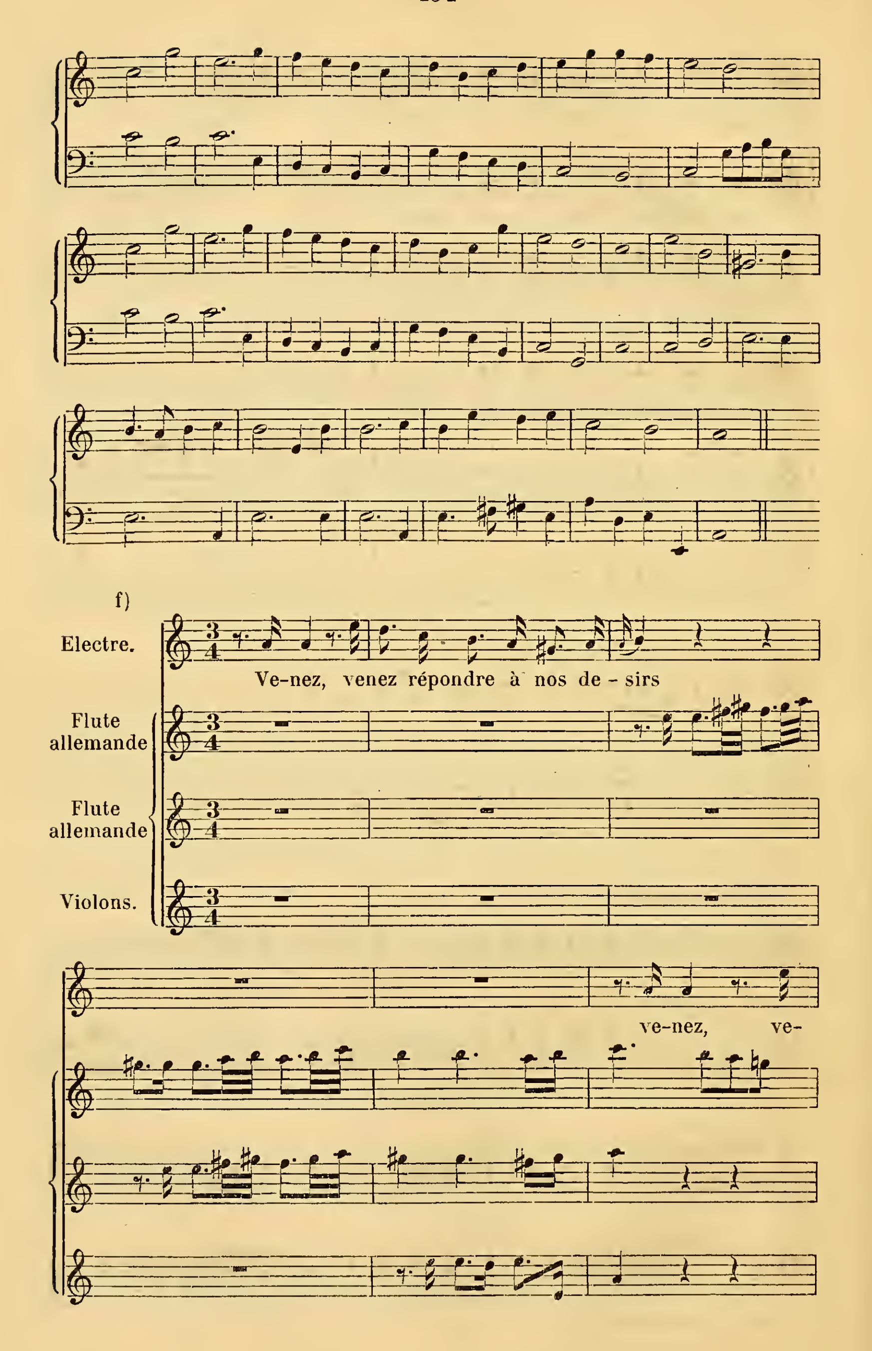

su-re d'un fort heu-reux, Nous as-su-re d'un fort heu-reux.
su-re d'un fort heu-reux, Nous as-su-re d'un fort heu-reux.
su-re d'un fort heu-reux, Nous as-su-re d'un fort heu-reux.
su-re d'un fort heureux, Nous as-su-re d'un fort heu-reux.
Haut-
bois.
Tous.

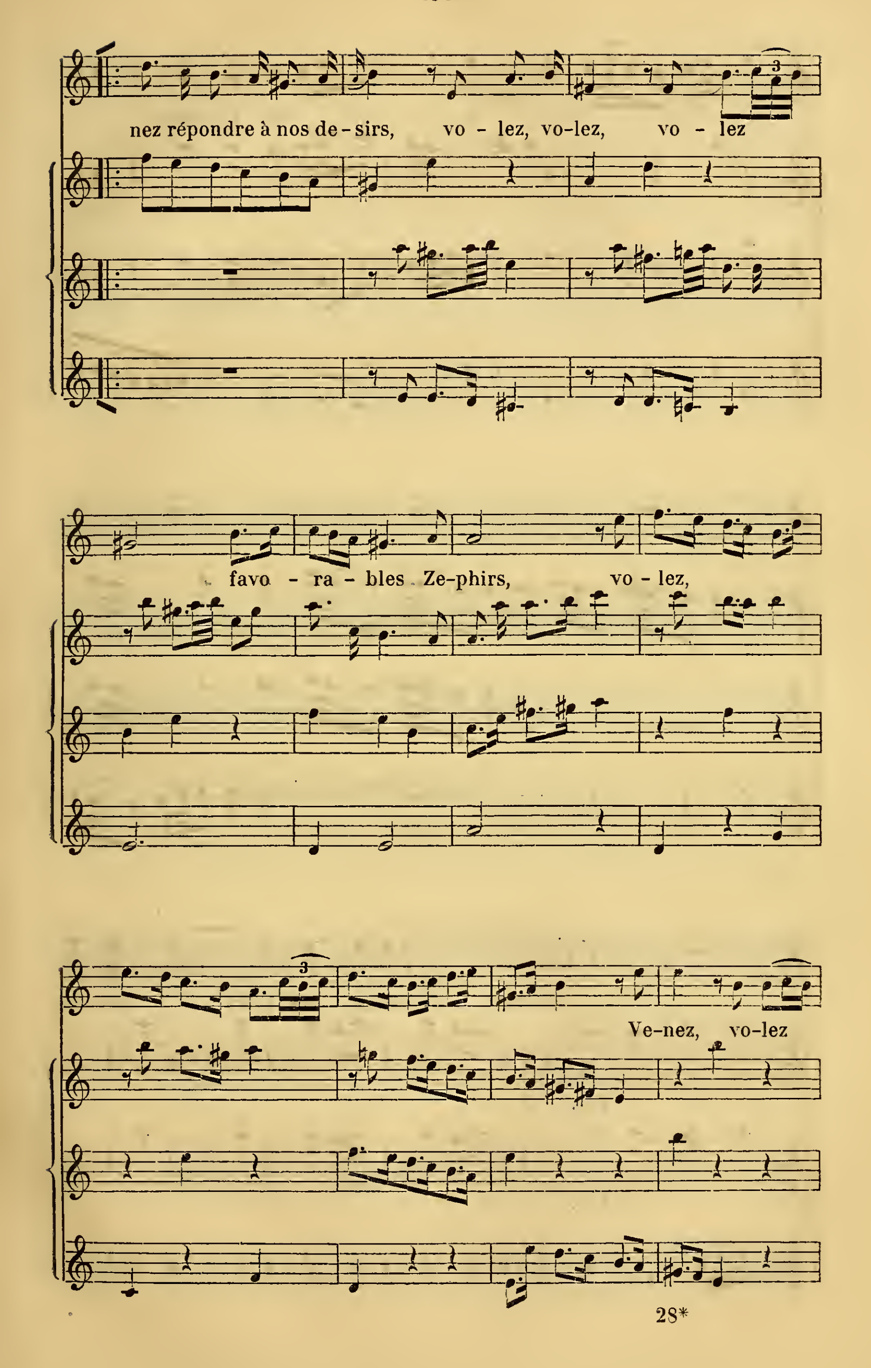

On n'entend plus de vent qui gron
On n'entend plus de vent qui
On n'entend plus, On n'entend
On n'entend plus de vent qui gron
de, On n'entend plus de vent qui
gron de, On n'entend plus de vent qui
plus de vent qui gron de, de vent qui
de, On n'entend plus de vent qui

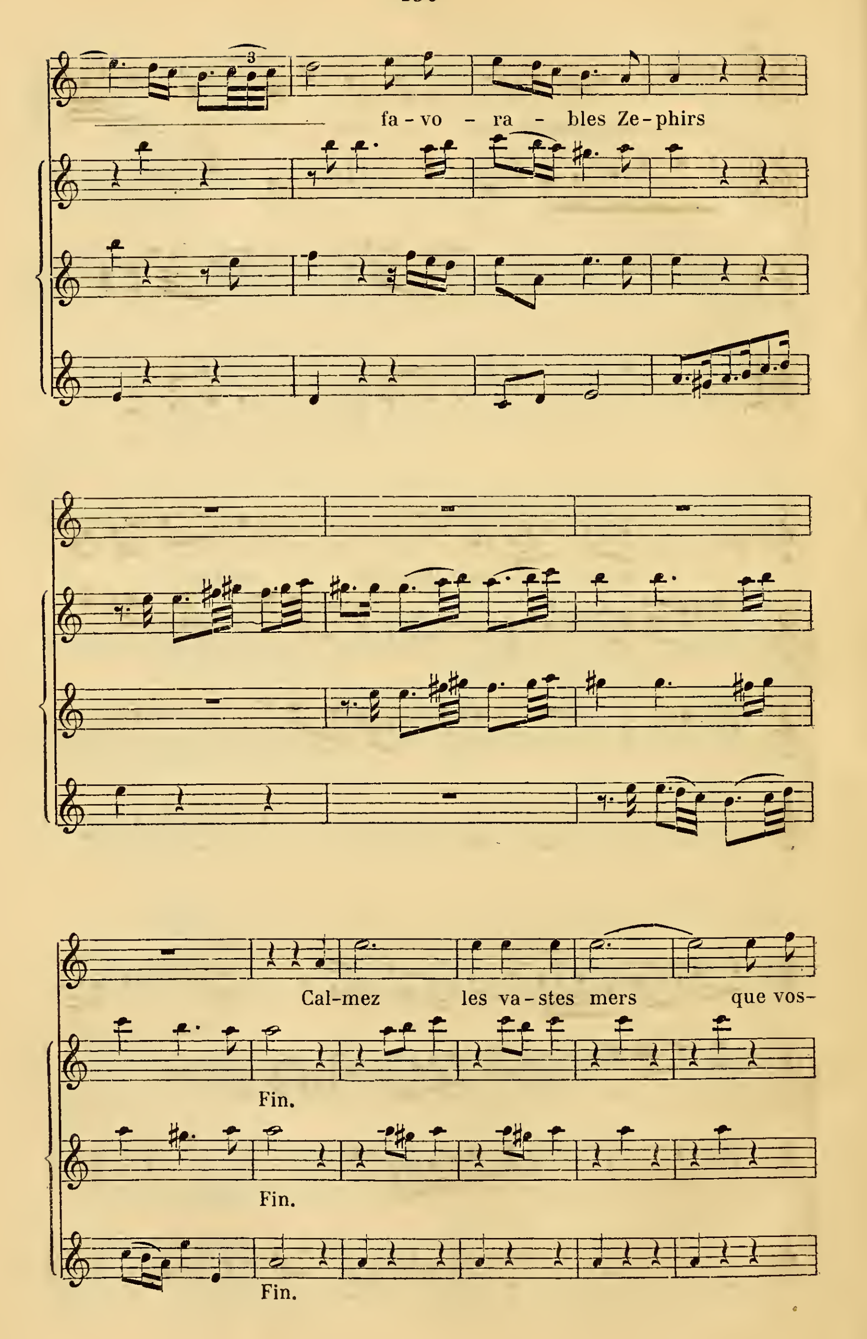

gron - de. Le cal-me qui règ-ne sur l'on - - de, Nous as-
gron - de. Le cal-me qui règ-ne sur l'on - - de, Nous as-
gron - de. Le cal-me qui règ-ne sur l'on - - de, Nous as-
gron - de. Le cal-me qui règ-ne sur l'on - - de, Nous as-
su-re d'un fort heu-reux. Em-barquons-nous, Em-barquons-
su-re d'un fort heu-reux. Em-barquons-nous, Em-barquons-
su-re d'un fort heu-reux. Em-barquons-nous, Em-barquons-
su-re d'un fort heu-reux. Em-barquons-nous, Em-barquons-

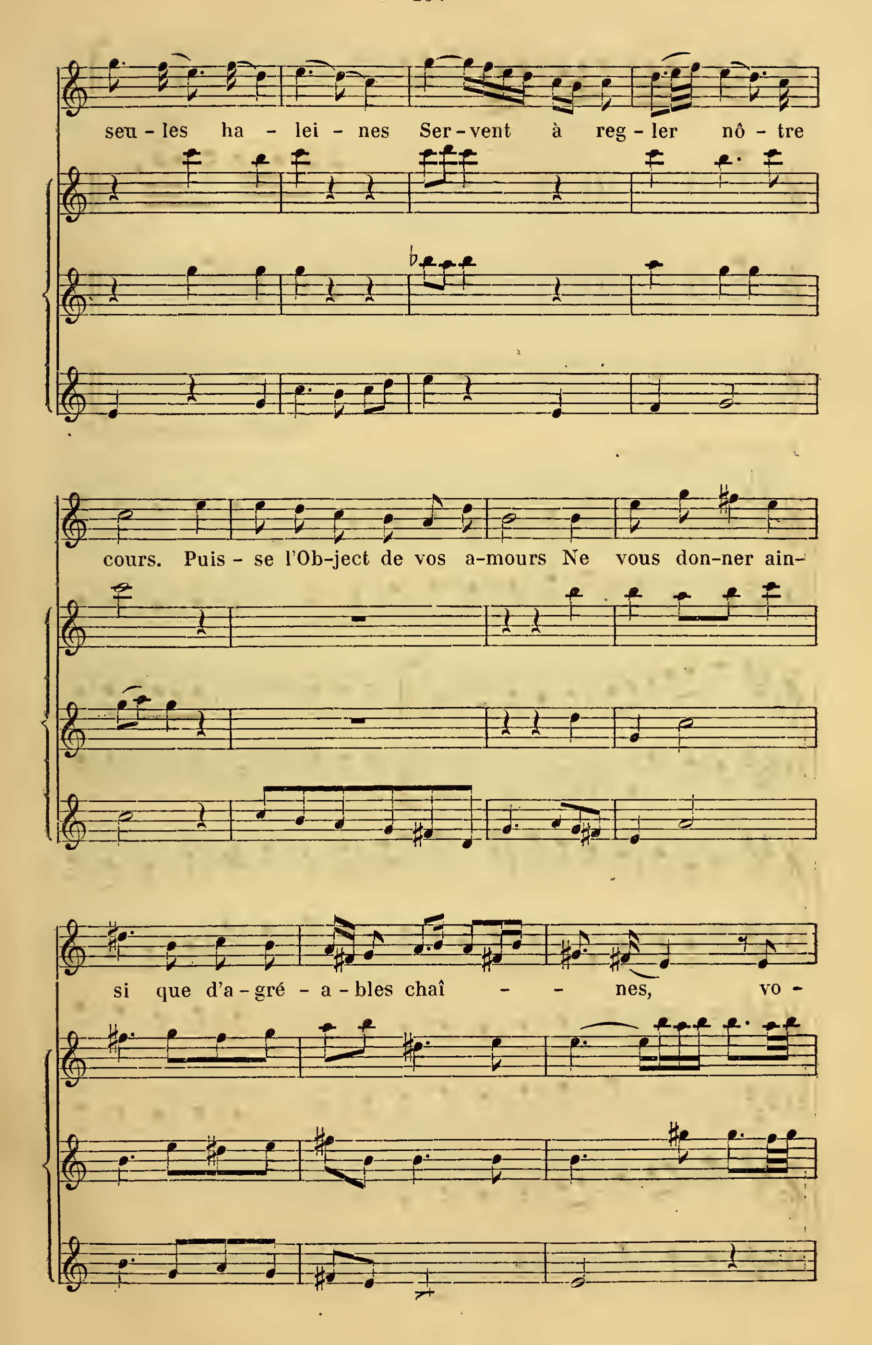

nous. Em-bar-quons-nous, par-tons, tout ré-pond à nos
nous. Em-bar-quons-nous, par - tons, tout ré-
nous, Em-bar-quons-nous, tout ré-pond à nos voeux,
nous, Em-bar-quons-nous par - tons, par -
voeux, par - tons, tout ré-pond a nos voeux, par-
pond a nos voeux, par - tons, par - tons, par-
par - tons, par - tons, tout ré-pond à nos voeux, par-
tons, tout ré-pond a nos voeux, tout répond à nos voeux, par-

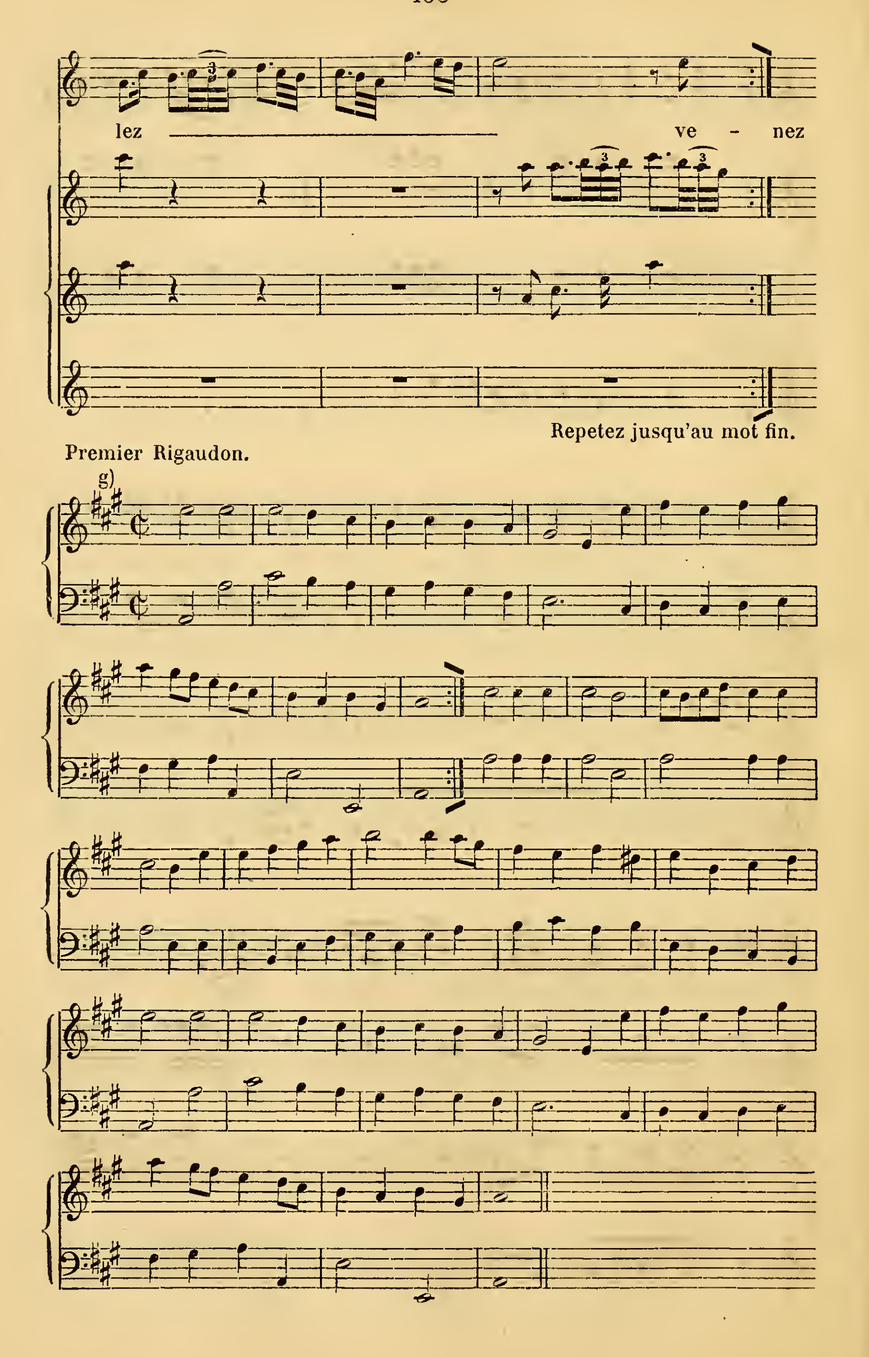

tons, tout ré - pond à nos voeux.
tons, tout ré - pond à nos voeux.
tous, tout ré - pond à nos voeux.
tons, tout ré - pond à nos voeux.
e) Gravement.

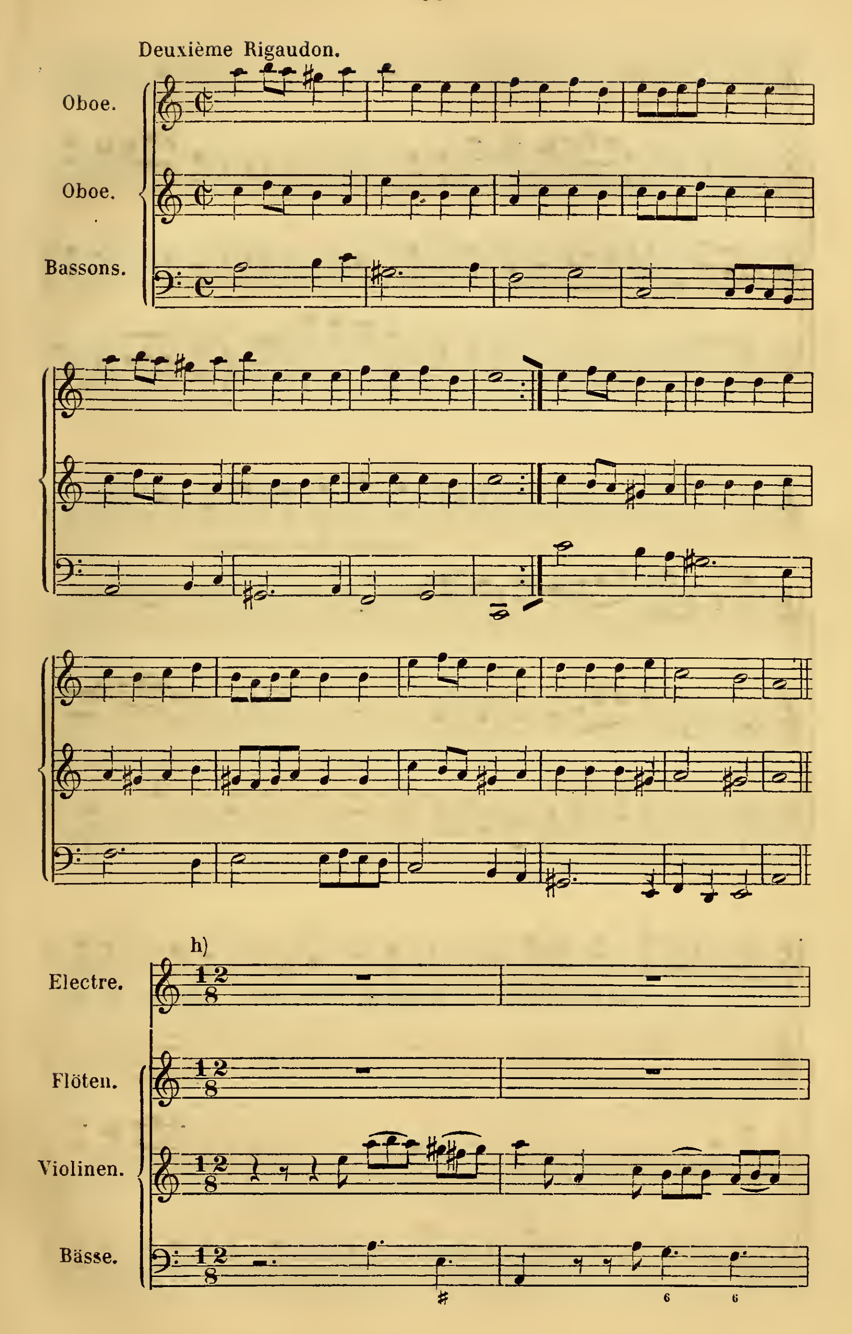

f)
Electre.
Ve-nez, venez répondre à nos de - sirs
Flute allemande
Flute allemande
Violons.
ve-nez, ve-

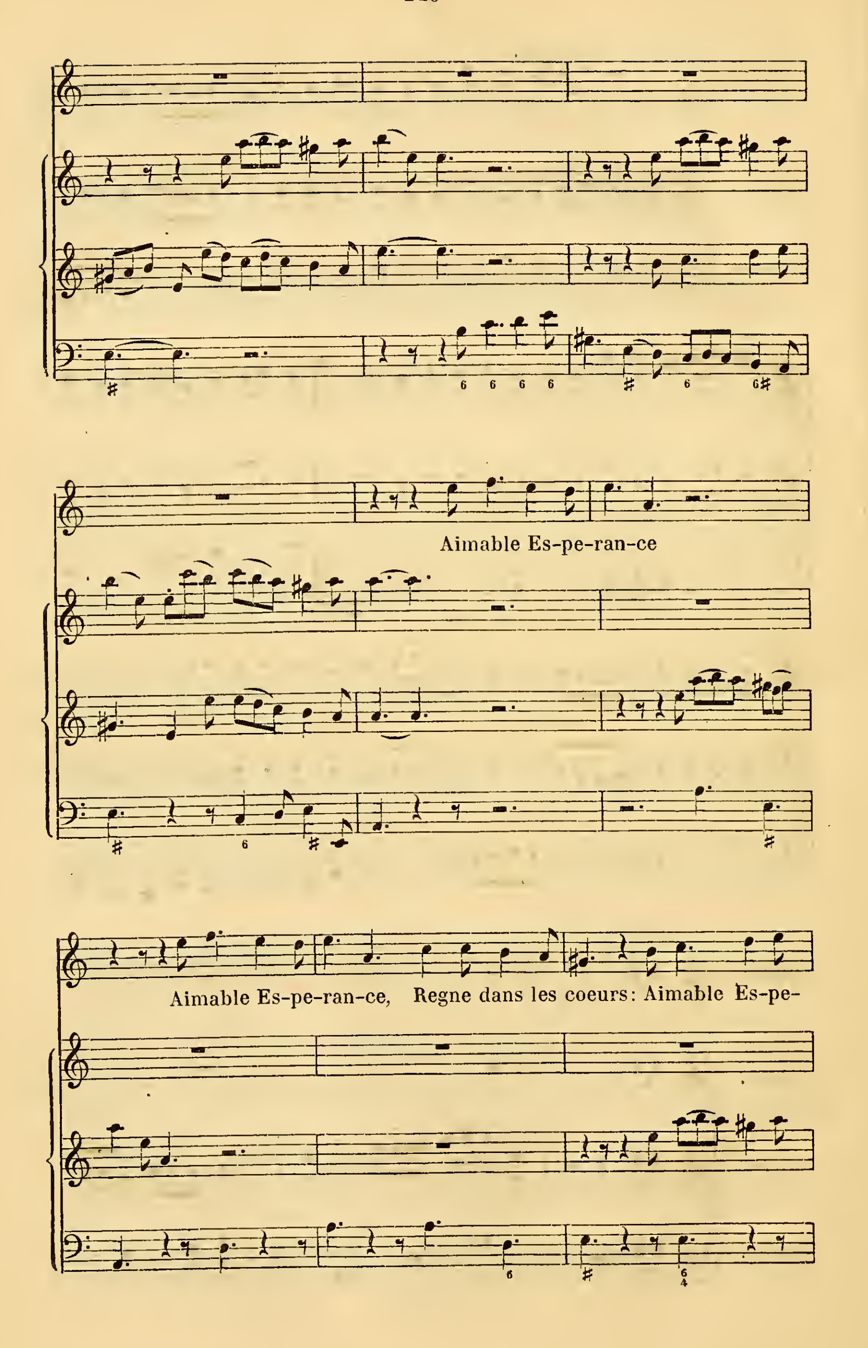

nez répondre à nos de - sirs, vo - lez, vo-lez, vo - lez
favo - ra - bles Ze-phirs, vo - lez,
Ve-nez, vo-lez

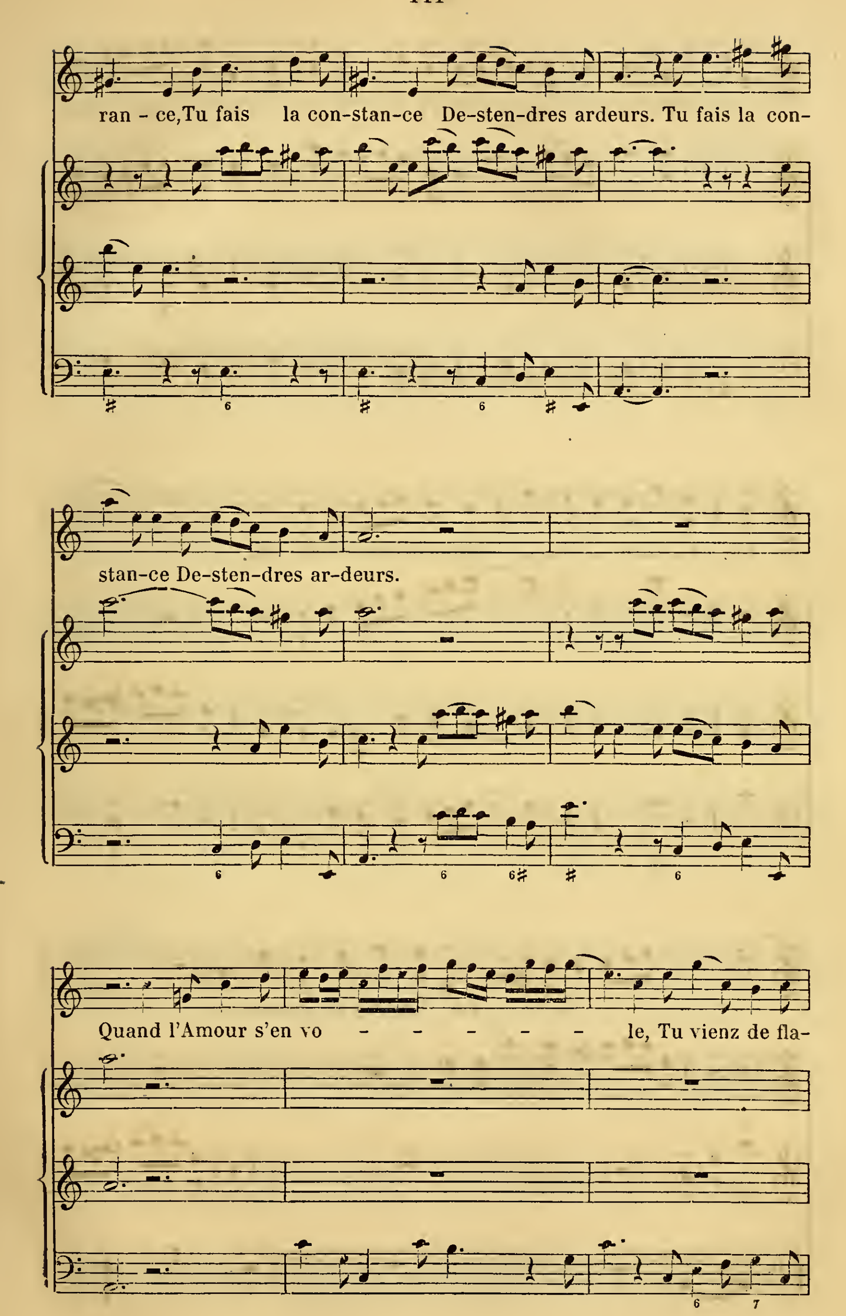

fa - vo - ra - bles Ze - phirs
Cal - mez les va - stes mers que vos -
Fin.
Fin.
Fin.

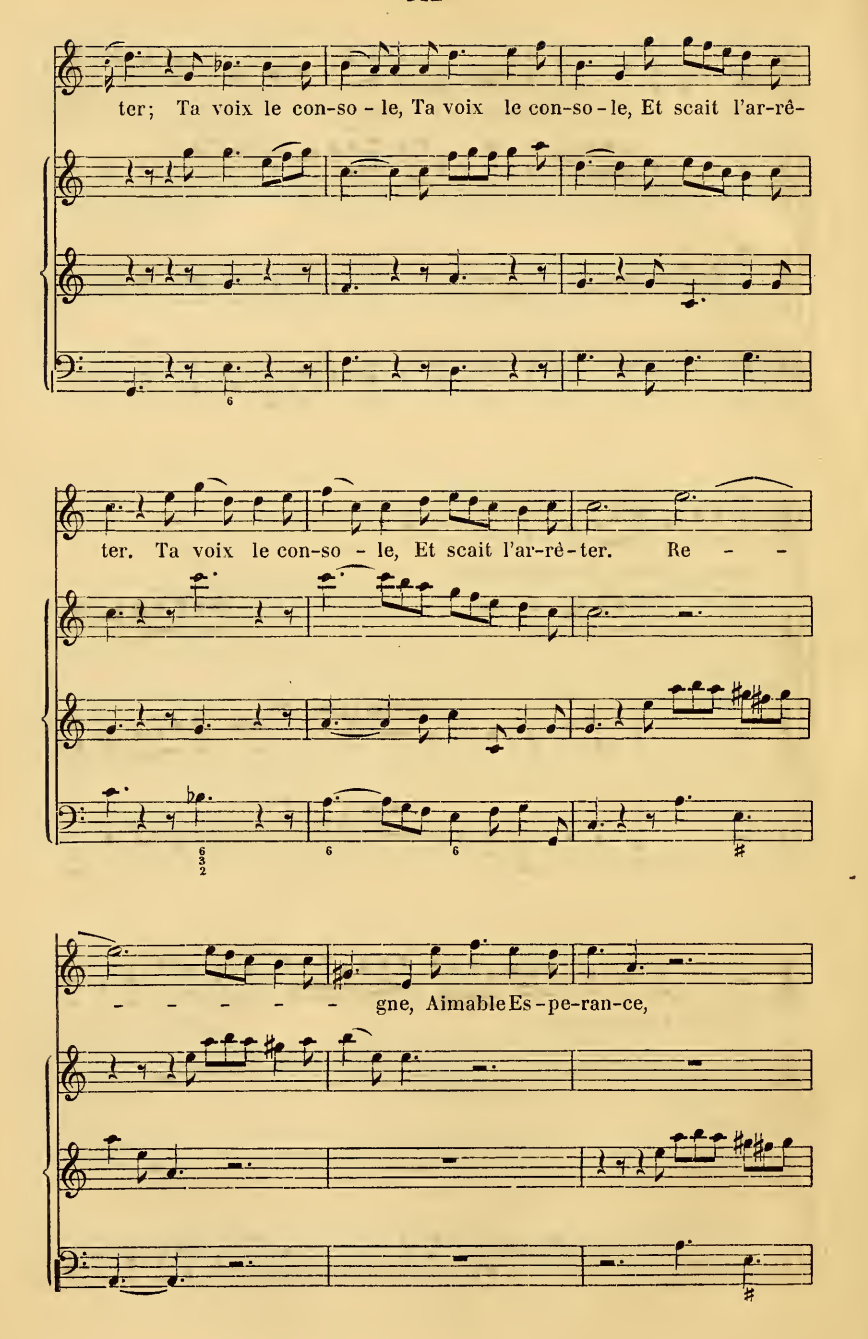

seu - les ha - lei - nes Ser - vent à reg - ler nô - tre
cours. Puis - se l'Ob-ject de vos a-mours Ne vous don-ner ain-
si que d'a - gré - a - bles chaî - - nes, vo -

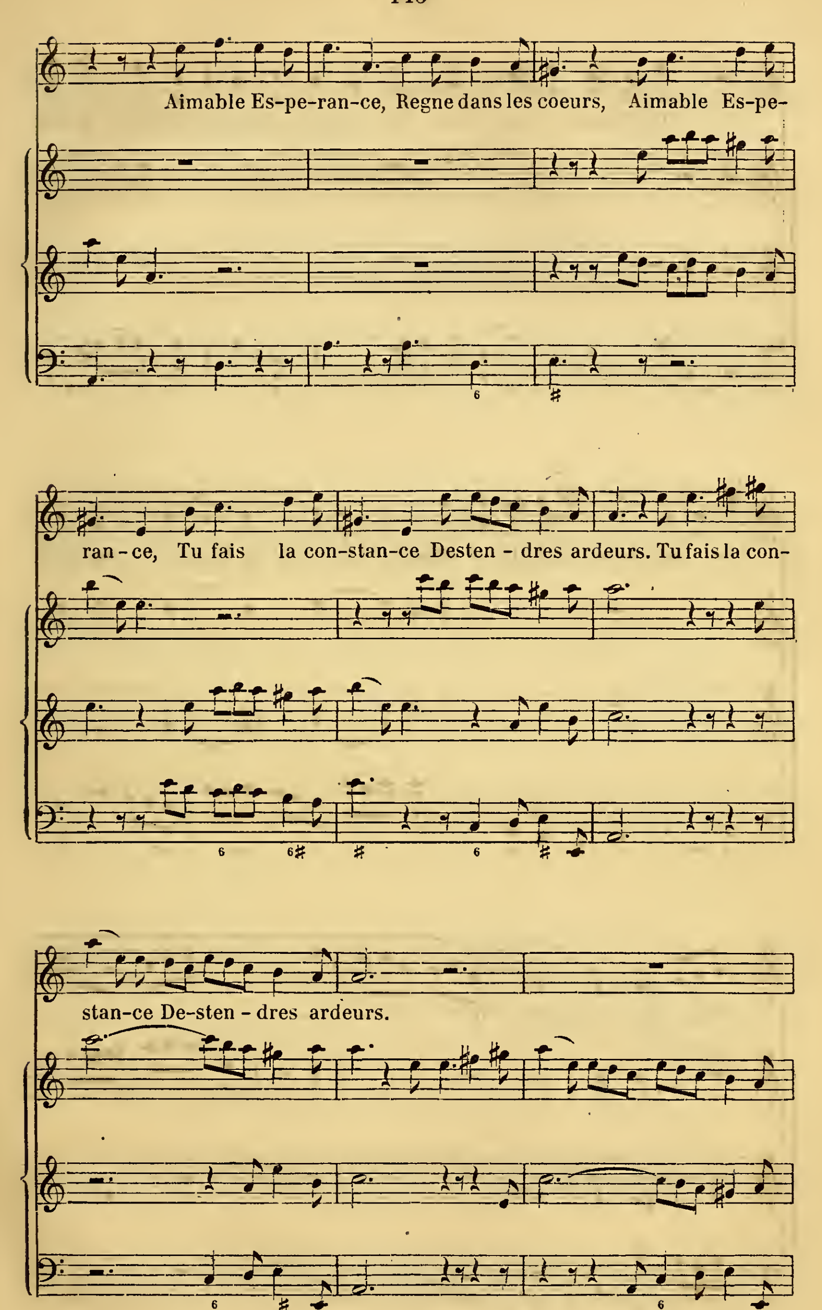

lez
ve - nez
Repetez jusqu'au mot fin.
Premier Rigaudon.
g)


Deuxième Rigaudon.
Oboe.
Oboe.
Bassons.
h)
Electre.
Flöten.
Violinen.
Bässe.

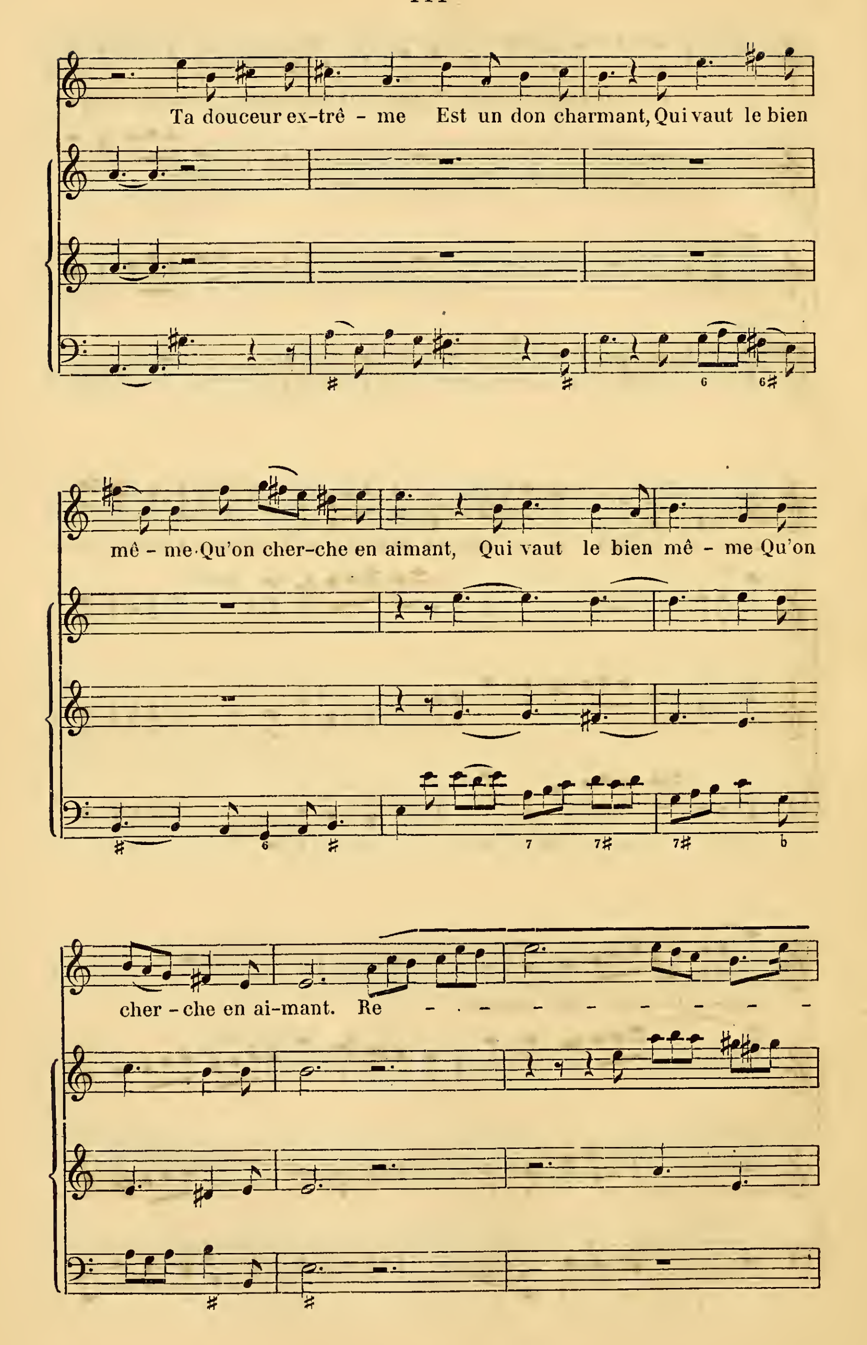

Aimable Es-pe-ran-ce
Aimable Es-pe-ran-ce, Regne dans les coeurs: Aimable Es-pe-

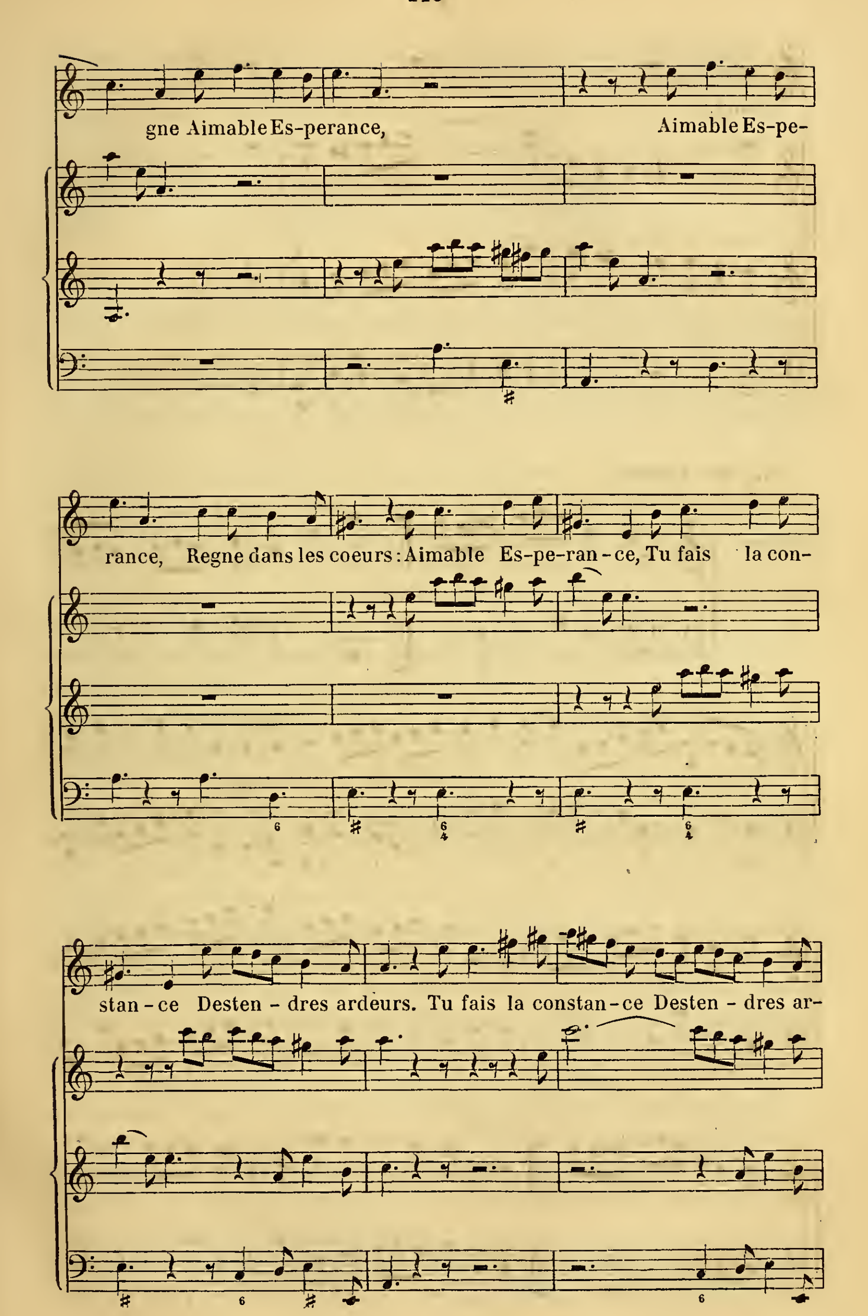

ran - ce,Tu fais la con-stan-ce De-sten-dres ardeurs. Tu fais la con-
stan-ce De-sten-dres ar-deurs.
Quand l'Amour s'en vo - - - - - le, Tu vienz de fla-

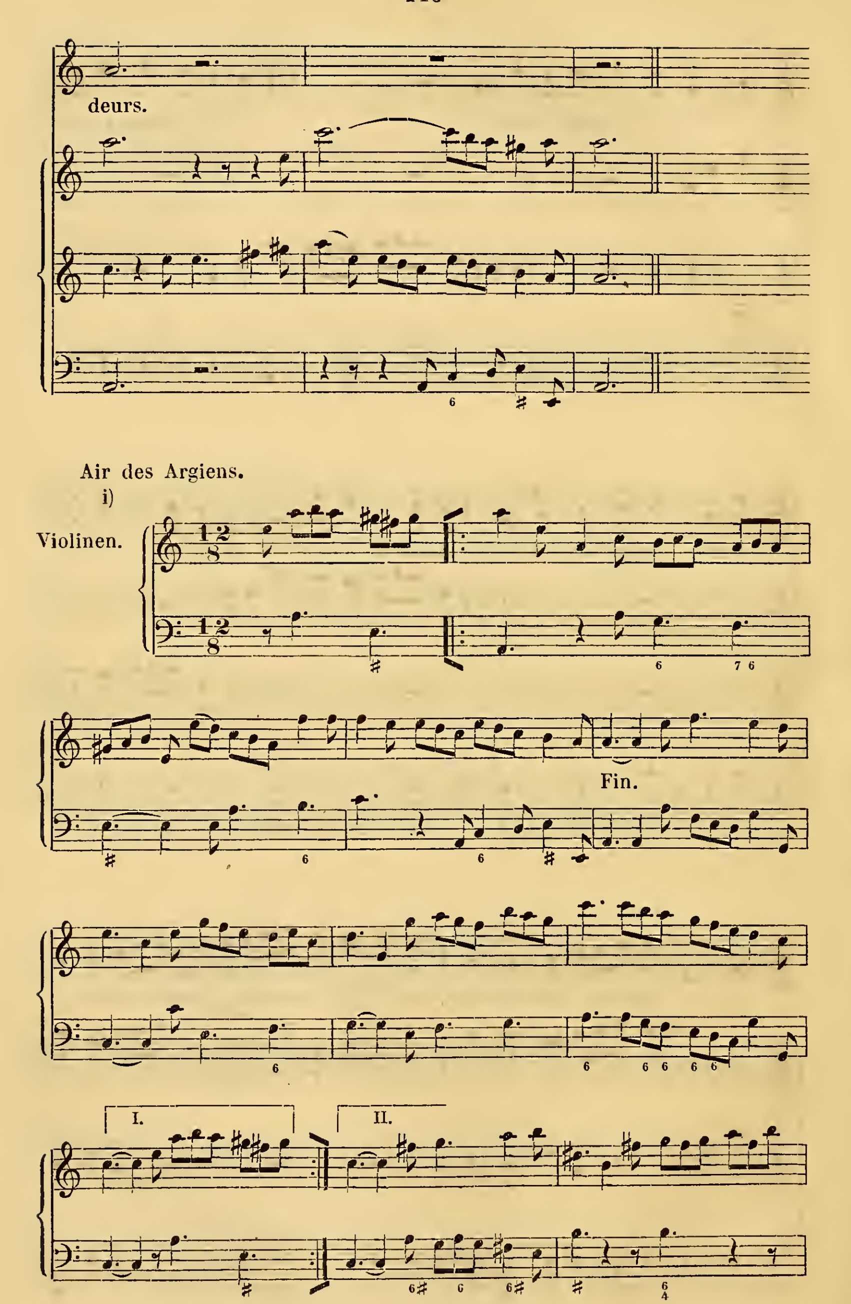

ter; Ta voix le con-so - le, Ta voix le con-so - le, Et scait l'ar-rê-
6
ter. Ta voix le con-so - le, Et scait l'ar-rê - ter. Re - -
6
3
2
6
6
♯
- - - - - gne, Aimable Es - pe-ran-ce,
♯



Aimable Es-pe-ran-ce, Regne dans les coeurs, Aimable Es-pe-
ran-ce, Tu fais la con-stan-ce Desten - dres ardeurs. Tu fais la con-
stan-ce De-sten - dres ardeurs.


Ta douceur ex-trê - me Est un don charmant, Qui vaut le bien
mê - me Qu'on cher-che en aimant, Qui vaut le bien mê - me Qu'on
cher - che en ai-mant. Re


gne Aimable Es-perance,
Aimable Es-pe-
rance, Regne dans les coeurs : Aimable Es-pe-ran-ce, Tu fais la con-
stan-ce Desten-dres ardeurs. Tu fais la constan-ce Desten-dres ar-


deurs.
Air des Argiens.
i)
Violinen.
Fin.
I.
II.



Es sind in diese Scene Krieger, Landvolk und Matrosen eingeschoben. Merkwürdig, dass Elektra sich für ihre Träumereien gerade einen Platz aussucht, auf dem so viel Leben herrscht. Der Dichter und der Komponist gewannen aber durch diese Unwahrscheinlichkeit jene Abwechselung und Mannigfaltigkeit der Scene, die in der französischen Oper verlangt wurde. Obgleich die Scene durch diese Einschiebung von Chören und Instrumentalsätzen sehr in die Länge gezogen ist, hat sie nichts Grosses, sondern sie besteht aus lauter kleinen Stücken, 9 an der Zahl. Selbst die beiden Gesangstücke der Elektra: (Abschnitte f und h) denen das Schema der Arie zu Grunde liegt, sind ganz kurz gehalten und malen die Stimmung wenig aus. Ihr Themenmaterial ist reizend, volksthümlich und die Instrumentation im Satz und Klang französisch eigenartig. Namentlich in der ersten Arie »Venez« wolle man die Zusammenstellung von 2 Flöten mit der Violine als Bass beachten, die dreistimmige Satzbildung mit hohen Holzbläsern in der obern Stimme (Flöten, Oboen oder beide zusammen) und das Tutti der Violinen als Bass war in Frankreich sehr beliebt. S. Bach hat diesen originellen Zusammenklang im Resurrexit seiner grossen H-moll-Messe angewendet. Das Recitativ dieser Scene (Abschnitt b) geht schon nach dem 3. Takte in Arioso über, wie denn im Allgemeinen die Franzosen etwas Aehnliches wie das Recitativo secco der Italiener nie ausgebildet haben. Auch in der französischen Oper war das Cembalo obligates Begleitungsinstrument und wurde gerade wie bei den Italienern nur als Bassskizze notirt. Wir haben ausnahmsweise im Abschnitt b diese Skizze ausgeführt, um ein Bild der Sache zu geben. Auch in den geschlossenen Sätzen (Chöre, Märsche und Arien) wirkt das Cembalo mit. Die leeren zweistimmigen Stellen, mit denen a beginnt, und ähnliche muss man sich durch dasselbe ausgefüllt denken. Die Vorliebe der Franzosen für den Klang der Blasharmonie kann man in diesem ersten Marsche namentlich an den eingestreuten Solostellen des aus 2 Hoboen und Fagott gebildeten Trios verfolgen.

Durch C. W. von Gluck erhielt das musikalische Schema der Scene einen neuen Charakter und gewann an Beweglichkeit und

Elasticität. Die Ober- und Alleinherrschaft der grossen Arie beseitigte Gluck, indem er sie an die wenigen Hauptpunkte der Handlung verwies, gleichzeitig reformirte er sie in sich selbst, indem er aus ihr die unmotivirten Wiederholungen der Worte, die rein äusserlichen Koloraturen und Virtuoseneinlagen und alle diejenigen Elemente entfernte, welche die Wahrheit und Kraft des dramatischen Ausdrucks in der Oper beeinträchtigen. Der Arie gegenüber begünstigte Gluck das Arioso und die andern kleinen Formen des geschlossenen Gesangs und setzte auch den Chor wieder in seine alten Rechte ein, indem er Dichtungen wählte, die in der Art der italienischen aus der ersten Periode, auf die Theilnahme von Massen aufgebaut waren. Ein sehr wichtiger Theil von Gluck's Reform bestand darin, dass er das Cembalo beseitigte, über dessen Antheil am Akkompagnement in der alten Oper die vorhergehenden Beispiele Aufschluss geben. Dessen Partie übertrug Gluck auf das Orchester, und damit war der starre Unterschied zwischen Recitativo secco und accompagnato aufgehoben und einem leichteren und freieren Wechsel auch der offenen und geschlossenen Formen überhaupt der Weg gebahnt. Wir verweisen zur Illustration auf die 1. Scene von Glucks »Orfeo«, seiner eigentlichen Reformoper. Diese Scene (die Nummern 1—11 des Klavierauszugs umfassend) spielt vor dem Grabmal der Eurydice und zerfällt in zwei Theile: die Klage des Chors und die Klage des Orfeo. Unter den Klängen des Ritornells (Nr. 6) verlassen die Freunde und Freudinnen der Verstorbenen den Platz, und der in der Anlage originellste und neueste Theil der Scene beginnt: eine dreimal gesungene Cavatine, die jedesmal durch Recitative, neue Momente schildernd, abgelöst wird. Diese Recitative führen die Schilderung mit neuen, bis dahin ungewöhnlichen Mitteln aus. Namentlich das Recitativ Nr. 8 ist durch sein ausdrucksvolles und bewegliches Akkompagnement wichtig.

Die weitere Entwickelung in der von Gluck angebahnten Richtung ging nur sehr langsam von Statten (Sacchini, Salieri). Den ersten grösseren Schritt darin that Spontini. Wir verweisen zur Veranschaulichung seiner Methode auf die 4. Scene des ersten Aktes seiner Epoche machenden Oper »Die Vestalin« (1807), welche von den Worten Julia's »O blendet mich ein Glanz« (O d'un pouvoir funeste) bis zu dem Kriegerchor: »Prachtvoll naht sich der Held« (Dans nos murs glorieux) reicht. Diese Scene schildert den Kampf Julia's zwischen Liebe und Pflicht. Julia schwankt, ob sie den heimkehrenden Licinius als Braut oder als Priesterin begrüssen soll. Ehe noch dieser Widerstreit beendet ist, naht die Entscheidung: der Marsch im Orchester verkündet den Einzug des Triumphators. Spontini hat,

auch diese Scene mit der ihm eignen Vorliebe für geschlossene Formen und melodiösen Gesang entworfen. Aber diese Formen sind zum Unterschied von der älteren Praxis durchschnittlich kurz, wechseln schnell und nehmen ohne Weiteres in sich recitativische Elemente auf. Spätere Komponisten folgten Spontini weniger in dieser dramatisch freien Mischung der Formen, als in seiner Neigung für geschlossene Formen, für effektvolle Ensembles namentlich. Die pompösen Ensembles seines »Ferdinand Cortez« gaben der späteren Operndichtung die Richtschnur. Rossini mit seinem unwiderstehlichen Melodienzauber kam noch hinzu, und um das Recitativ und den dramatischen Charakter der Oper schien es — trotz Gluck — Jahrzehnte lang geschehen! Die Opern des genialen Meyerbeer sind das interessanteste Denkmal dieser stylistischen Konfusion. Der graziöse, espritvolle, aber gesinnungslose Auber — seine »Stumme von Portici« bleibt ausser Betracht — und die ihm nachziehende Konversationsoper vollbrachten den Übergang zu der modernen Operette! Die Oper auf dem Weg zur gesungnen Tanzmusik trotz Mozart, Cherubini, Beethoven und Weber! Eine Reaktion, welche den ernsten dramatischen Charakter der Oper rettete, musste kommen. Verdi in Italien, Gounod in Frankreich schlugen neue Töne an, ohne eben gegen den Kern der Gefahr, die schablonenmässige, melodiesüchtige Form Front zu machen. Es waren in dieser Zeit des Verfalls nur einzelne, keineswegs in der Gunst des Publikums hervorragende Bruchstücke in den Opern einzelner Meister, welche den freien Charakter der dramatischen Musik in der Behandlung der vom Dichter hingestellten Scenen aufrecht erhielten. Besonders ward die Form einer ungebundenen Mischung von Recitativen (obligaten und einfachen) mit kurzen Ariosos als Grundplan der musikalischen Disposition für solche Situationen gewählt, in welchen die Affekte viel wechseln. Diese Form führt dann oft schlechtweg den Namen einer »dramatisch musikalischen Scene«. Von einer solchen, der »grossen Scene« in Marschner's »Vampyr« folgen hier einige Theile.

Die Scene spielt zwischen Lord Ruthven (Vampyr) und Aubry, dessen Geliebte sich in kurzem auf Befehl ihres Vaters mit dem Lord vermählen soll. Aubry kennt den Zweck des Blutsaugers, und droht, den ihm geleisteten Eid der Verschwiegenheit zu brechen, wenn er sein schreckliches Vorhaben nicht aufgebe.

Hier der Text der ganzen Scene.

Aubry.

Wohl, du zwingst mich zum Verbrechen,
Meinen Schwur geh' ich zu brechen,
Gott im Himmel wird verzeihn!

Kann ich es dadurch erreichen,
Dass du von ihr musst entweichen,
Ist die Sünde ja nur klein.

Ruthven.

Strauchle auf der Bahn des Rechten,
Du verfällst den finstern Mächten,
Scheint der Fehltritt auch nicht gross.
Bist du einmal erst gewonnen,
Enger stets wirst du umsponnen
Und die Hölle lässt nicht los.

Aubry.

Gern will ich für mein Verschulden
Martervolle Strafe dulden,
Was kann Aergeres geschehn?
Gibt es grösseres Verderben
Als die heiss Geliebte sterben
Und so grässlich sterben sehn?

Ruthven.

Meinst du! Ha, versuch' es nur,
Und mit Schaudern wirst du sehn,
Was noch Aerg'res kann geschehn.
Glaubst du, dass mich die Natur
Zu dem schrecklichen Beruf
Schon bei der Geburt erschuf?
Geh' denn hin, verrathe mich!
Schuld des Meineids lad' auf dich,
Um mit süssem Triumphiren
Die Geliebte heim zu führen;
Werde Gatte, Vater dann,
Und ein hochbeglückter Mann!
Doch es naht die Zeit heran,
Wo bei tausend Schlangenbissen
Dir die Seele wird entrissen;
Vor den Richter bang und schwer
Tritt sie, und der Strenge spricht:
Reue sühnet Meineid nicht.
Kehre denn zurück mit Graus
In das kaum verlass'ne Haus.
Nun gehst du ein grausiger Leichnam umher,
Bestimmt, dich vom Blute derer zu nähren,
Die dich am meisten lieben und ehren;
Im Innern trägst du verzehrende Glut,
Bei deinem Leben hast du's geschworen,
Was durch dich lebt ist durch dich verloren!
Der Gattin, der Söhne, der Töchter Blut,
Es stillet zuerst deine scheussliche Wuth,
Und vor ihrem Ende erkennen sie dich,
Und fluchen dir, und verfluchen sich,
Doch was dir auf Erden das Theuerste war,
Ein liebliches Mädchen mit lockigem Haar,
Schmiegt bittend die kleinen Händchen um dich,
Die Thränen in's helle Aeuglein ihr treten,
Sie lallet: Vater, verschone mich,
Ich will auf Erden für dich beten,
Du siehst ihr in's unschuldig fromme Gesicht,
Du möchtest gern schonen und kannst es doch nicht;
Es reizt dich der Teufel, es treibt dich die Wuth,
Du musst es saugen, das theure Blut,
So lebst du bis du zur Hölle fährst,
Der du auf ewig nun angehörst;
Selbst dort noch weichet vor deinem Blick
Die Schaar der Verworfnen mit Schrecken zurück.
Denn gegen dich sind sie engelrein,
Und der Verdammte bist du allein.
Du starrst? du stehst entsetzt vor mir?
Ha, ha! ich zeichnete nach der Natur,
Meine eigene Geschichte erzählte ich dir!
Jetzt geh' hin! und brich deinen Schwur.
(ab.)

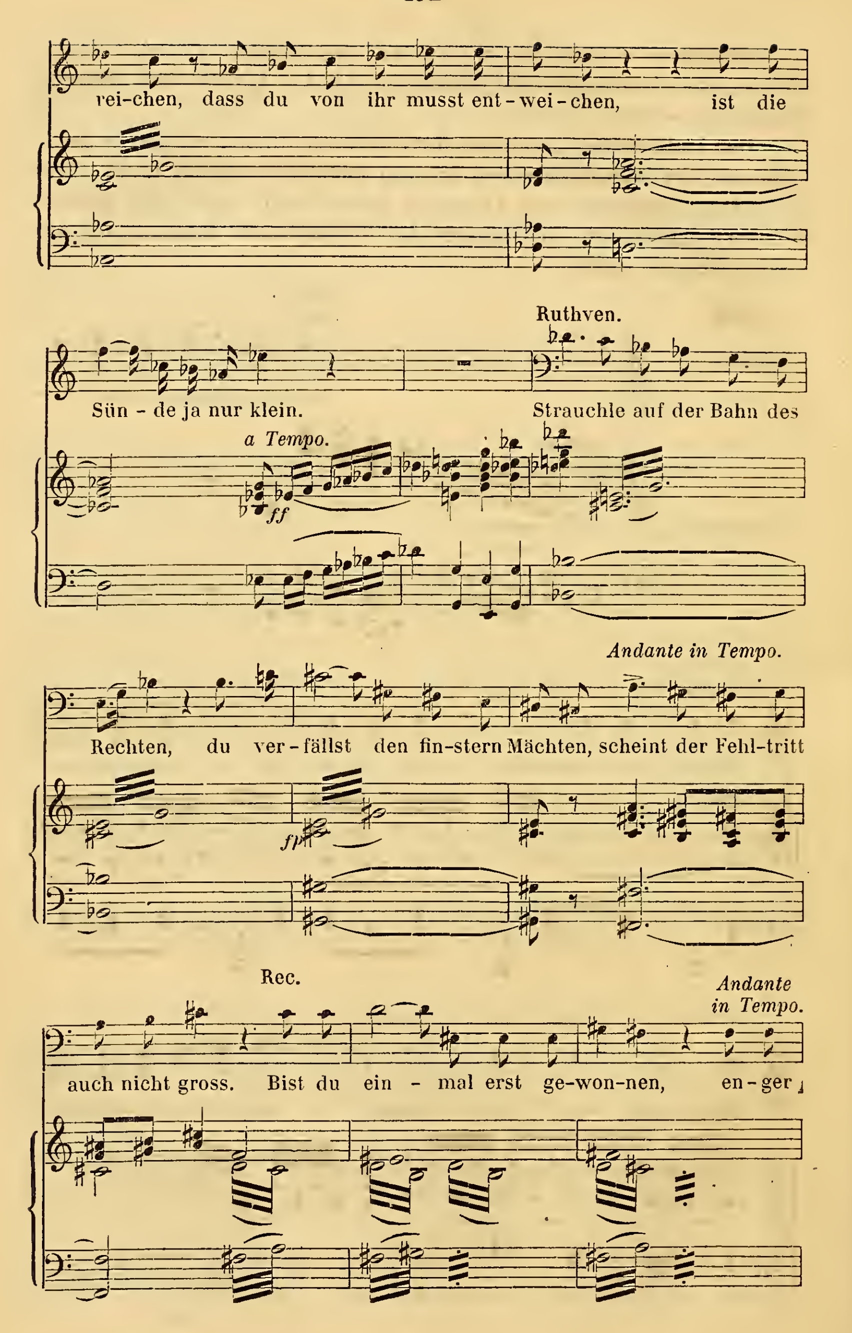
Wenn man diesen Text überblickt, so scheint der Dichter eine feste, regelmässige Musikform im Sinne gehabt zu haben. Es sind keine freien Verse, wie für's Recitativ gewöhnlich, sondern im Anfang vier regelmässig wechselnde Strophen mit gleichem Metrum, durchgängig mit Reimen versehen.

Die Italiener und Franzosen würden daraus wahrscheinlich ein Duett, aus dem übrigen Text (Ruthven's Rede allein) eine Arie geformt, und so, die einzelnen Affekte weniger bewältigend, nur die Hauptmomente der Gefühle in grossen, breiten Perioden und Gruppen geschildert haben.

Marschner wählte die freie Form des Recitativs und Arioso's, welche das Ausmalen aller einzelnen Affekte bis in ihre feinsten Nüancen gestattet.

Der Unterschied zwischen dem gebräuchlichen obligaten Recitativ und der Marschner'schen grossen Scene besteht nur darin, dass in letzterer Recitativ und Arioso in stetem und meist sehr kurzem Wechsel erscheinen, wie gleich die musikalische Behandlung der ersten Strophe zeigt.




rei-chen, dass du von ihr musst ent-wei-chen, ist die
Sün - de ja nur klein.
Ruthven.
Strauchle auf der Bahn des
a Tempo.
ff
Rechten, du ver-fällst den fin-stern Mächten, scheint der Fehl-tritt
Andante in Tempo.
fp
Rec.
auch nicht gross. Bist du ein - mal erst ge-won-nen, en-ger
Andante
in Tempo.



In ähnlicher Weise ist die ganze Scene fort- und zu Ende geführt.

Da hier wie im Recitativ keine Haupttonart vorherrscht, so hat auch das ganze Stück keine Vorzeichnung.

Die folgende Partie bildet das Hauptstück der Scene.

231. Ruthven. 1 2 3 4

und fluchen dir und ver-fluchen sich.

8va - - - *ff* *ff*

5 6 7 8 9 10

Uebergang aus der Verzweiflung in die folgende rührende Vorstellung. *dolce*

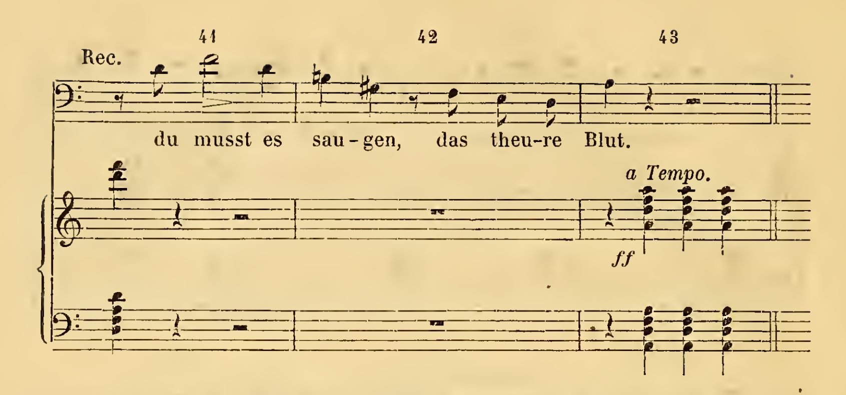
Doch

- - - - - - - loco

p *p*


11
12
13
14
15
was dir auf Er - den das Theu-er-ste war, ein lieb - lich
16
17
18
19
Mäd-chen mit lo - cki-gem Haar, schmiegt bit - tend die
20
21
22
23
klei - nen Händchen um dich, die Thrä - nen in's
24
25
26
27
pp
hel - le Aeuglein ihr tre - ten, sie lal-let:
pp


28
29
30
31
Va-ter, ver-scho-ne mich, ich will auf Er-den für dich
32
33
34
stringendo il Tempo.
be-ten. Du siehst ihr in's un-schul-dig fromme Ge-sicht, du
pp
35
36
37
(wild)
möchtest gern schonen und kannst es doch nicht. Es reizt dich der
ff
f
38
39
40
Teufel, es treibt dich die Wuth,
ff
ff



Treffend ist das kurze Zwischenspiel (Takt 4—10), weniger gelungen die darauf folgende Erinnerungsstelle (10—31), die man von einer gemachten aufdringlichen Sentimentalität nicht frei sprechen kann. Beachtung verdient die unbegleitete Stelle: »Du musst es saugen, das theure Blut!«

In dem Schlusse der Scene

232.

und der Verdammte bist du al-lein!

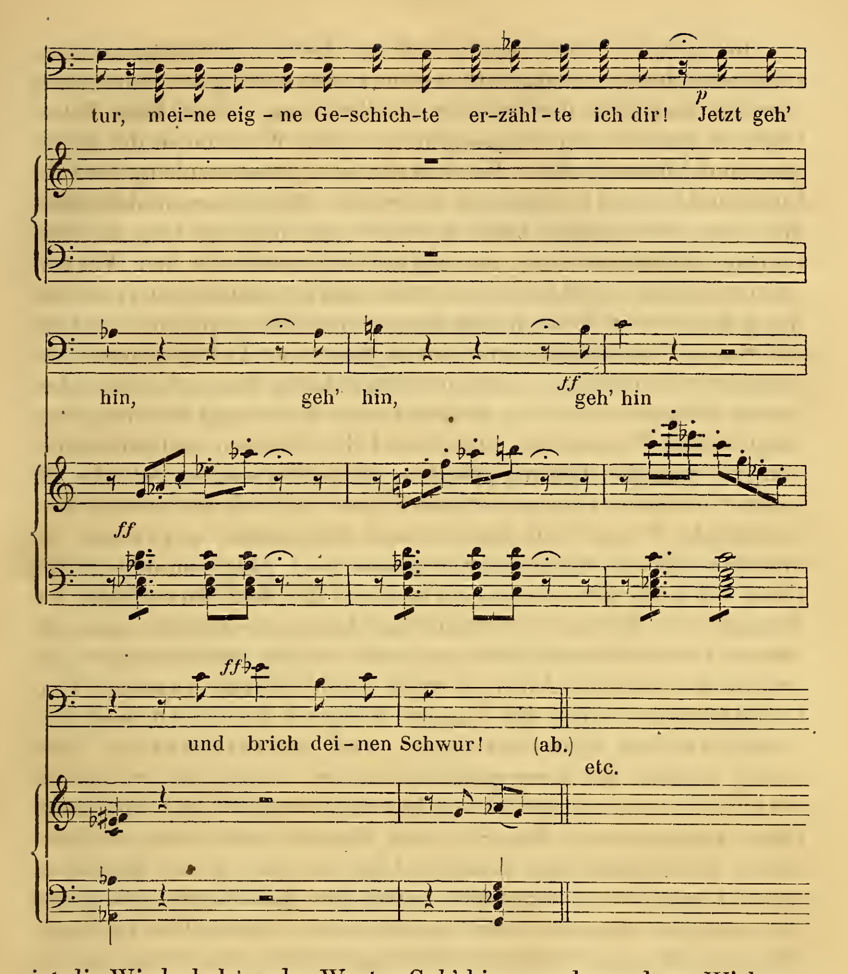
Andante.

f f mf pp

(lacht)

Du starrst? du stehst entsetzt vor mir? Haha! ich zeichnete nach der Na-

fp fz



ist die Wiederholung der Worte »Geh' hin« von besonderer Wirkung.

R. Wagner war der erste, der mit Entschiedenheit den Entwurf der Scene wieder auf dramatische Grundsätze zurückführte. Wagner hat an die »dramatisch musikalische« Scene, wie wir sie hier bei Marschner gesehen haben, angeknüpft. Er verwendet sie aber nicht blos für bestimmte Situationen, sondern er macht die freie Mischung von Recitativo obligato und geschlossenen Sätzen zur Norm des musikalischen Entwurfs für alle Scenen der Oper. Die Basis von Wagner's System bildet das Recitativo obligato, jedoch nicht in der alten, sondern in einer modificirten Form, bei welcher die Wahl und die Verwendung der Orchestermotive neu und sinnreich geregelt ist.

Der ganze Orchestersatz ist auf eine Reihe von wenigen, plastischen Grundmotiven aufgebaut, welche zu den wichtigsten inneren und äusseren Vorgängen der Scene im ideellen Bezug stehen. Diese Motive folgen in thematischen Umgestaltungen allen Wendungen der Handlung und bilden in ihrer Wiederkehr den Zusammenhang und die Einheitlichkeit der Komposition der Scene. Mit Instrumentalsätzchen, die einen oder wenige Takte betragen und auch bei längerer Ausführung verhältnissmässig immer kurz sind, werden in dem Wagnerschen Systeme viele Momente der seelischen Erregung wiedergegeben, die in der älteren Methode des Scenenentwurfs ausgeführte und geschlossene Gesangstücke und durch diese eine Unterbrechung der Handlung veranlassten. Auch der Sänger hat in diesem System neben seinen deklamirten Stellen ausdrucksvolle Motive und Melodien, auch geschlossene Gesangsätze. Doch sind die letzteren im Durchschnitt immer in mässigem Umfang gehalten. Ausgeführte Gesangsstücke, die in ihrer breiteren Anlage den alten Formen der Arie etc. entsprechen, beschränkt Wagner auf sehr wenige Höhepunkte des Drama. So finden wir in der Walküre am Schlusse des 1. Aktes ein dialogisirtes Duett, am Ende des dritten eine freie Art der deklamirten Arie. Das Wagner'sche System des scenischen Entwurfs schliesst auch die breiten Ensembleformen nicht aus, wie aus den »Meistersingern« genügend hervorgeht. Aber es will verhindern, dass die Vorliebe für eine oder die andere Art von Musikstücken den dichterischen Plan bestimme und beeinträchtige. Eine solche Vorliebe für Ensemblestücke ist es, welche die an Spontini anknüpfende und namentlich von Meyerbeer ausgebildete »historische Oper« kennzeichnet. Das System Wagners wird mehr als jedes andere der dramatischen Natur der Oper gerecht. In der Geschichte dieser Kunstgattung begründet, gehört ihm die Zukunft, und keiner der jüngeren Tonsetzer wird umhin können demselben zu folgen. Wir verweisen zur Veranschaulichung auf die erste Scene aus der Walküre, auf welche wir später noch zurückkommen werden.

Nachdem wir das Verhältniss von Recitativ und geschlossener Form innerhalb der Scene ausführlich besprochen haben, bleibt nur übrig für den Entwurf dieses Theils des Dramas noch einige allgemeine Bemerkungen zu geben. Die Scene darf musikalisch weder zu einförmig noch zu bunt ausfallen. Der erstere Vorwurf trifft die Beispiele aus der Hasse'schen Oper, der andere das Fragment aus Campra's Idomenée. Mannigfaltigkeit der Form verbunden mit Einheit und Verwandtschaft im Inhalt der Theile sehen wir dagegen in

der Scene aus Gluck's Orfeo. Der Charakter aller ihrer Sätze ist Klage. Aber sie ist in verschiedenen Spielarten zum Ausdruck gebracht: dumpf und düster vom Chore, leidenschaftlich in den ersten Interjektionen des Orfeo, rührend, wie von den freundlichen Strahlen der Erinnerung gestreift, in seinen Ariosos. Die Scene muss ferner einen Höhepunkt haben, dem die Entwickelung in steigendem Schritte zustrebt, oder von welchem sie beschwichtigend herabführt, und der den Eindruck der Scene im Gedächtniss, vor der Phantasie und im Gemüthe des Zuhörers festigt. Ein derartiger Höhepunkt liegt in dem Fragmentaus Gagliano's »Dafne« am Schluss, an der Stelle wo der gefürchtete Drache nun wirklich erscheint: in der Scene aus der Vestalin ebenfalls am Ende, da wo der erklingende Marsch der mit ihren Gefühlen ringenden und kämpfenden Novize verkündet, dass die Zeit zur Umkehr verstrichen ist. In dem Beispiel aus der Walküre sehen wir mehrere solche Höhepunkte. Das Pathos der Situation begnügt sich nicht mit einem. Der bedeutendste liegt aber ebenfalls am Ende der Scene, da wo Siegmund den Entschluss ausspricht den finstern Gegner zu erwarten. Hier setzt die Musik in dem ruhigen grossen Heldenthema, mit dem Erhabensten ein, was sie im Verlauf der Scene ausspricht. Die Scene aus Gluck's Orfeo hat den Höhepunkt am Anfang. Hier ist der stärkste Ausdruck der Klage, der im weiteren Fortgang der Musik gesänftigt wird. Die Wirkung des Höhepunktes wird beeinträchtigt wenn der Komponist alle Momente der Scene mit gleicher Wichtigkeit ausführt. Es gibt sogenannte »zurückgehaltene Stellen«, welche der Komponist im Interesse des grösseren Ganzen fallen lässt.

Die Erfüllung der für den Entwurf der Scene ausgesprochenen Bedingungen ist nicht vom Tonsetzer allein abhängig. Er muss aber den Dichter in diesem Sinne dirigiren.

Scenen bilden den Akt. Bei dem Entwurf des Aktes hat daher der Komponist das Verhältniss der Scenen unter einander ins Auge zu fassen. Als leitende Grundsätze haben hierbei immer die Forderungen gegolten, dass Scenen, welche sich folgen, einander in der musikalischen Anlage nicht gleichen, und dass jeder Akt eine Hauptscene habe, die in den meisten Fällen am Schlusse des Aktes liegt. Doch wird man von diesen Regeln zahlreiche, gute Ausnahmen finden. Es ist hier ein Terrain, welches die Lehre und der Unterricht nicht beherrschen können. Erfahrung, Studium und angeborener Geschmack werden im einzelnen Falle den Tonsetzer leiten müssen. Der am häufigsten vorkommende Fehler, in welchen junge Komponisten auf diesem Gebiete verfallen, ist der, dass sie zu viel Musik bieten, namentlich geschlossene Musikstücke von breiterer Form und

längerer Dauer. Vor diesem Fehler hütet nur ein guter dramatischer Blick, der die Fähigkeit besitzt, sich unausgesetzt aufs Ganze zu richten. Mit den Italienern der neapolitanischen Periode theilt auch noch Mozart die Gewohnheit seine Opern mit geschlossenen Musikstücken überreich auszustatten. So hat Idomeneus ohne die Ouverture 32, die Entführung 25, Figaro 29, Cosi fan tutte 31, Don Juan mit den nachkomponirten Stücken 27, Titus 26, die Zauberflöte 21 geschlossene Stücke, die Mehrzahl derselben von grosser Ausdehnung: Arien, Duette, Terzette, Emsembles mit und ohne Chor, Märsche mit Gesang, Finales. Ähnlich wie die Schiller'schen Stücke, wollen sie — mit Goethe zu sprechen — kein Ende nehmen. Die Folge davon ist dass, mit Ausnahme der Zauberflöte, keine dieser Opern ohne mächtige Striche gegeben wird. Viel sparsamer waren in dieser Beziehung von jeher die Franzosen, besonders nachdem ihnen Gluck gesagt, dass nichts so leicht ermüde als das Ohr: Die weisse Dame, z. B. enthält nur 14 Nummern, Maurer und Schlosser 13, Jakob und seine Söhne nur 12, von denen mehrere noch dazu sehr klein sind.

Wie die Theile der Scene und die Scenen als Theile des Aktes untereinander, so müssen natürlich auch die Akte als Theile der ganzen Oper in einem formell und ideell wohlproportionirten Verhältniss zu einander stehen, welches zu ermessen weniger der musikalischen, als der allgemeinen Begabung und Bildung des Komponisten überlassen bleiben muss.

Dreizehntes Kapitel.

Über die Instrumentalpartie in der Oper.

Seitdem das Cembalo als Begleitungsinstrument aus der Oper verschwunden ist, wird die Instrumentalpartie vom Orchester allein ausgeführt. Dasselbe wirkt entweder selbständig wie in der Ouverture, in Entreakts, in Märschen, Ballets, Pantomimen und anderen instrumentalen Sätzen, oder es wirkt gemeinsam mit dem Gesang, ihn begleitend, interpretirend, ergänzend. Die letztere Funktion, nach altem Sprachgebrauch das Akkompagnement genannt, ist die wichtigere.

Die Frage, wie Orchesterspiel und Gesang äusserlich und technisch zusammentreten können, beantworten wir am einfachsten mit einigen praktischen Beispielen.

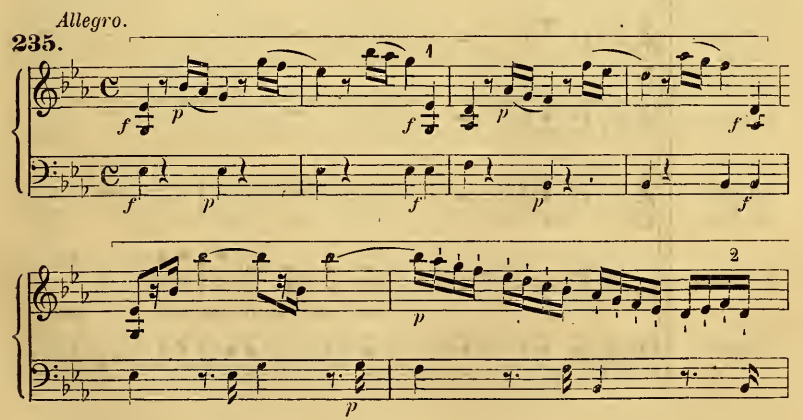
Nehmen wir den ersten Auftritt der Elvira im Don Juan vor und betrachten zunächst die erste Gesangsperiode allein.

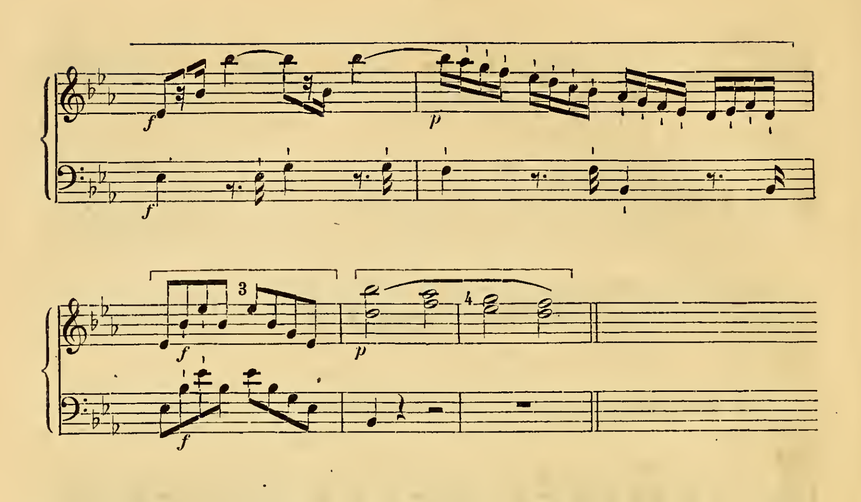


Die Harmonieskizze hierzu ist folgende:



Wenden wir nunmehr den Blick auf das Orchestervorspiel. —





Beide Theile, Gesang und Orchester, sind von Mozart zu folgendem Satze verbunden:

Allegro.

236.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Clarinetti in B.

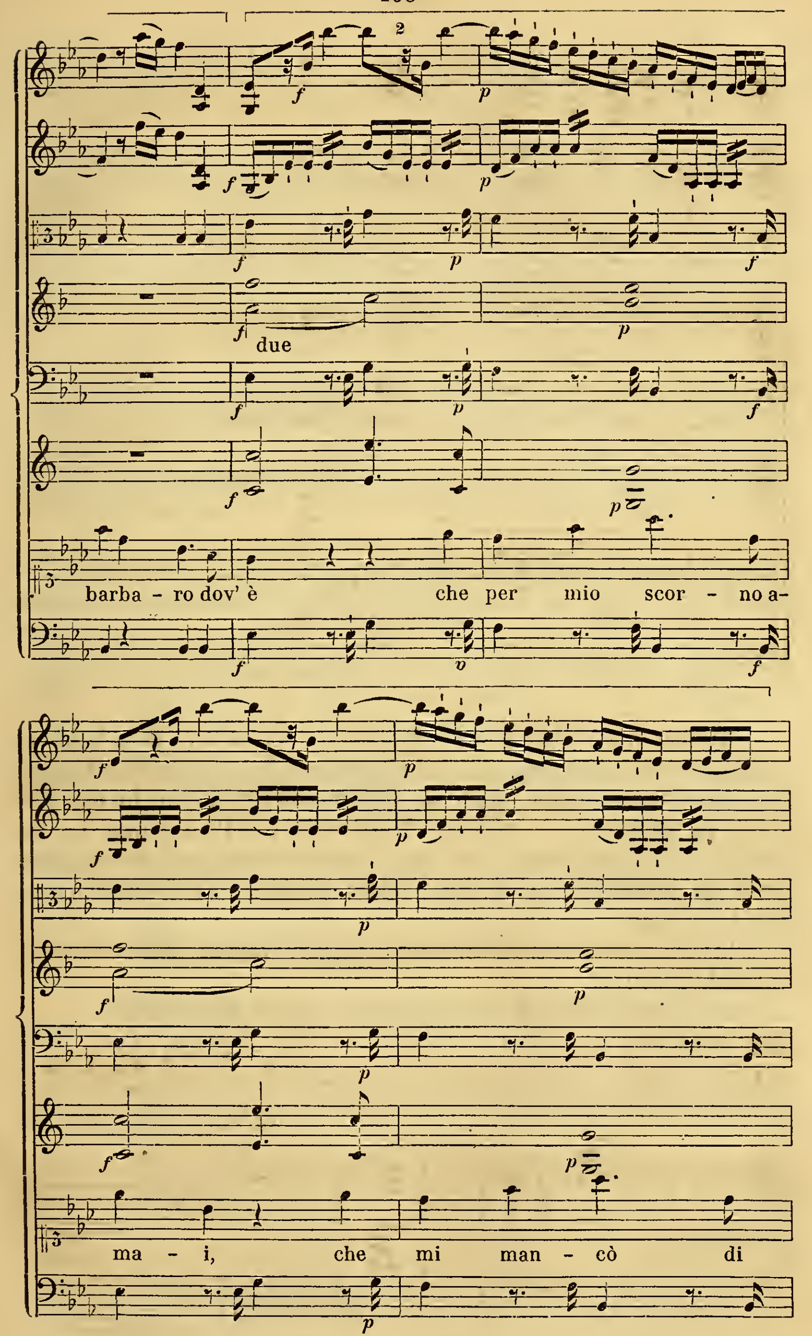
Fagotti.

2 Corni in Es.

D. Elvira.

Bassi.

Ah! chi mi di-ce mai quel


due
barba - ro dov' è
che per mio scor - no a-
ma - i,
che mi man - cò di

cresc.

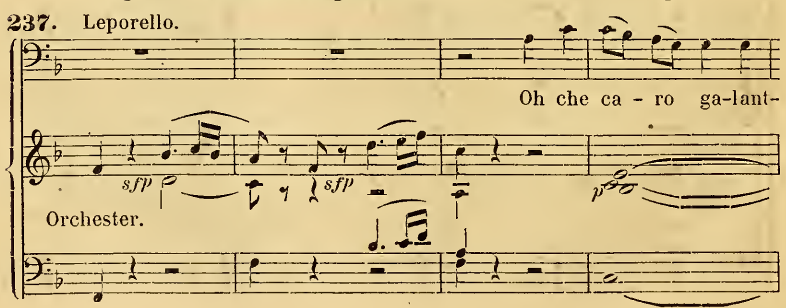
fè, che ___ mi man-co di fè.

Gesang und Orchester vergleichend, sehen wir, dass beide in technischer Hinsicht sehr von einander abweichen, in starkem Gegensatz zu einander stehen, dass sie sich äusserlich gar nicht um einander zu bekümmern scheinen. Diese Art von Begleitung, wo das Orchester eine Bedeutung für sich, ein selbständiges Instrumentalstück gleichsam auf eigene Hand ausführt, nenne ich Umspielung des Gesanges.

In dem vorstehenden Beispiele ertönen Gesang und Orchesterspiel gleichzeitig.

In folgender Periode zeigt sich eine andere Gestaltung.

237.



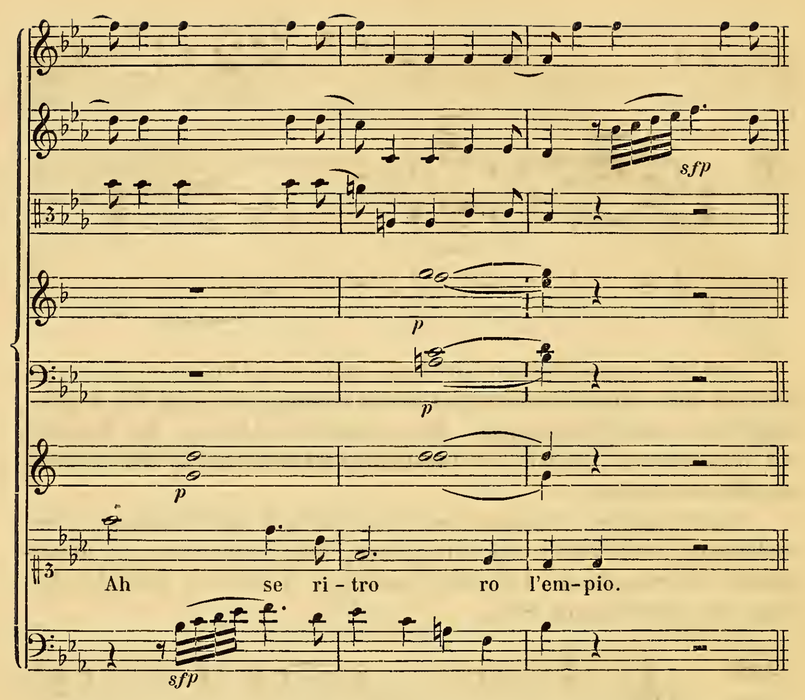


Den ersten und dritten Abschnitt spielt das Orchester allein; im zweiten und vierten Abschnitt tritt der Gesang ein, und die Begleitung wird einfach homophon. Es ist dies ein Ablösen der Melodie, ein Wechselspiel, indem sich Gesang und Orchester in den Vortrag der Melodie theilen.

Das Orchester braucht aber beim Eintritt des Gesanges seine Bedeutung, sein Spiel nicht aufzugeben, nicht immer nur zur Homophonie überzugehen. In einer ähnlichen Weise wie Beispiel 236 zeigt dies der folgende Satz.

238.

Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Clarinetti.
Fagotti.
Corni in Es.
Elvira. fè?
Bassi.



Es gibt Stellen und Stücke, wo sich das Akkompagnement dem Gesang vollständig unterordnet und nur die technische Bedeutung hat: die Harmonie zu ergänzen und die Klangfarbe zu geben. Ein derartiges Akkompagnement bedarf keiner weiteren Bemerkung. In Betracht zu ziehen sind hier die Fälle, wo das Orchester selbständig neben dem Gesange wirkt und zur Schilderung des Gefühls, des Charakters und der Situation mit eignen Mitteln wesentlich mithilft. Es handelt sich mit einem Worte um das Orchester als Träger dramatischer Ideen in der Oper.

Prüfen wir von diesem Gesichtspunkte aus nochmals die letztangeführte Mozart'sche Komposition:

Weder mit dem Gesang Elvira's (Beisp. 233) noch mit der einfachen Harmonieskizze zu der Melodie (Beisp. 234) ist das wirre Durcheinander der verschiedenartigen Vorstellungen und Empfindungen geschildert, welches die Seele des tiefgekränkten und doch noch immer liebenden Weibes bewegt. Das Bild des schönen Mannes, an dessen Liebe sie glaubte und den sie glühend wiederliebte; seine Flucht, die Täuschung und Kränkung, die sie dadurch erfuhr; ihre verlorene Ehre, alle diese Vorstellungen ziehen wechselnd durch ihren Kopf,

wecken, in das Gemüth hinunterschlagend, die adäquaten Affekte: Liebe, Hass, Stolz, Zorn, Rache u. s. w.

Diesen so sehr komplizirten Vorstellungs- und Gemüthszustand — wie könnten ihn die wenigen Worte des Dichters, die blosse Melodie und ein homophones Akkompagnement versinnlichen? Je mannigfaltiger, gemischter und wechselnder die Regungen in dem geheimnissvollen Dunkel des Gemüths sich zeigen, desto mehr wird der Komponist genöthigt sein, das Orchesterspiel zu Hülfe zu nehmen.

Betrachten wir das Vorspiel, in der Skizze (Beisp. 235) ohne Gesang, so werden wir schon in den vier Abtheilungen dieser Zeichnung die Hauptzüge einer inneren gewaltigen Erregung verspüren.

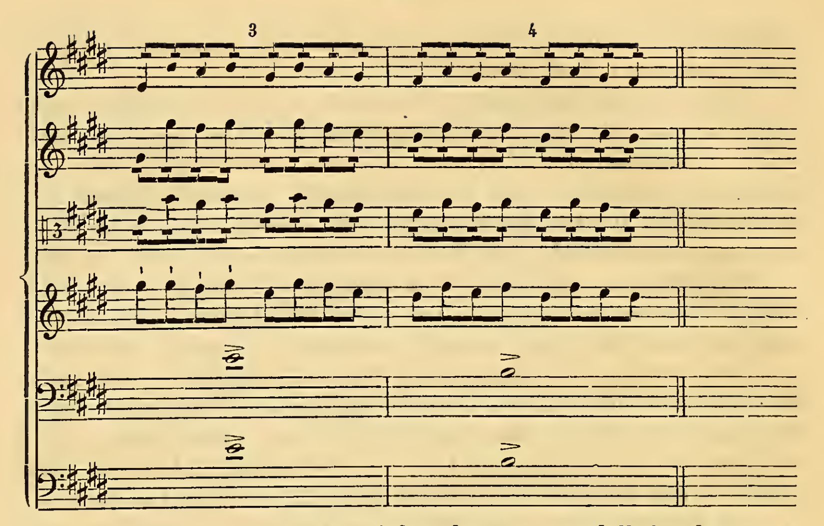
Aber erst die volle Orchesterausführung, das Zittern und Auf- und Abwogen der zweiten Violinen im zweiten Satze, der stolze Wogengang der Hörner, Bässe und Fagotte; das südlich feurige Kolorit, welches die aushaltenden Töne der Klarinetten und Hörner ausgiessen, bringt den ganzen Gemüthszustand Elvira's zur Anschauung.

Ein einziges, oder wenige Motive von plastischem Charakter, ins Orchester gelegt und durchgeführt, genügen sehr oft um den Charakter der ganzen Situation auszusprechen. Wir verweisen auf Beispiel 157 zurück, in welchem das kurze, Unruhe ausdrückende Motiv des Streichorchesters durch 60 Takte festgehalten ist.

Hier einige weitere Beispiele.

Aus Armide. Duett zwischen Armide und Hydraot.





Die beiden ersten Takte bilden das Hauptmodell für das ganze Duett. Nur für wenige Takte wird dasselbe von einem zweiten leidenschaftlicheren Motiv abgelöst:

240.

Violino 1.

Violino 2.

Viola.

Oboi e Clarinetti.

Armide. E - sprit de hai - ne et de ra - ge. Dé-

Hydraot. E- sprit de hai - ne et de ra - ge. Dé-

Violoncello.

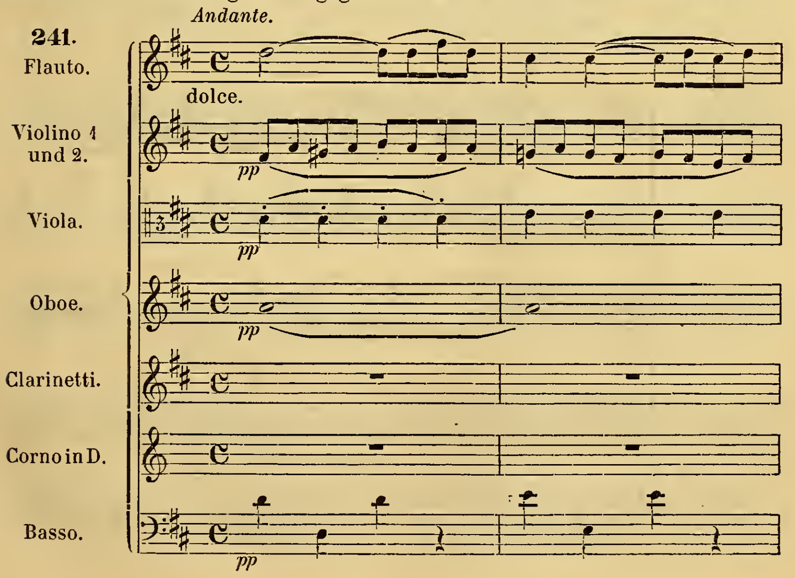
CBasso.

mons o - be - is - sez nous! Li-

mons o - be - is - sez nous! Li - vrez à no - tre cour-

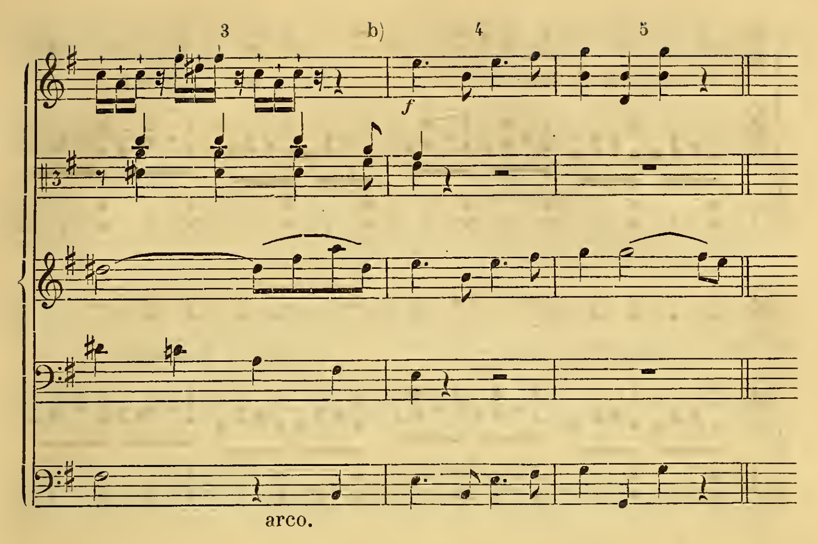
f

Nach ähnlichem Grundsatz ist Rinaldo's ganze Arie gebildet. Das Modell dazu liegt streng genommen nur in dem ersten Takte.

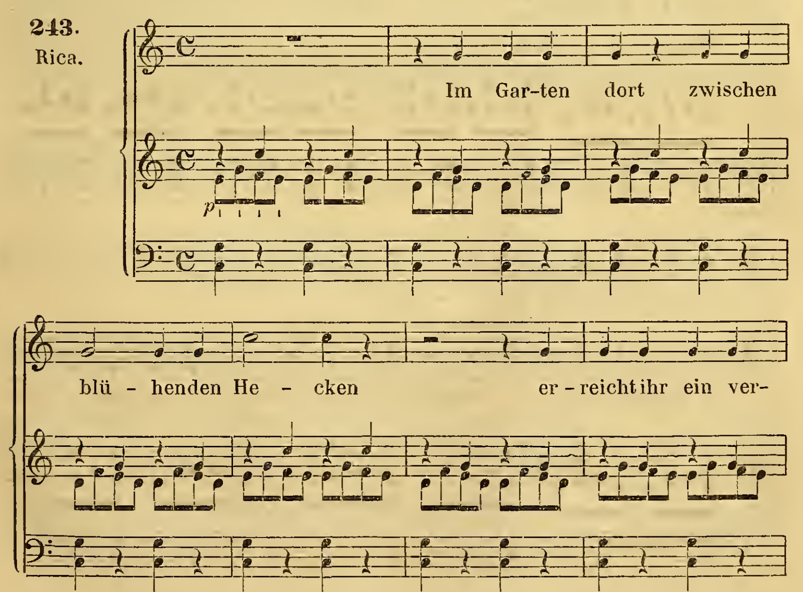


Die ganze Schlussscene des zweiten Akts der Armide ruht wesentlich auf folgenden 2 Motiven:





Gluck war ein besonderer Freund dieser Art von Akkompagnement. Als Beispiel, wie auch in neueren Opern die Stimmung einer ganzen Situation auf einem einzigen plastischen Orchestermotiv ruht, folgt hier ein Bruchstück aus »Mauer und Schlosser« (Finale, Nr. 16).



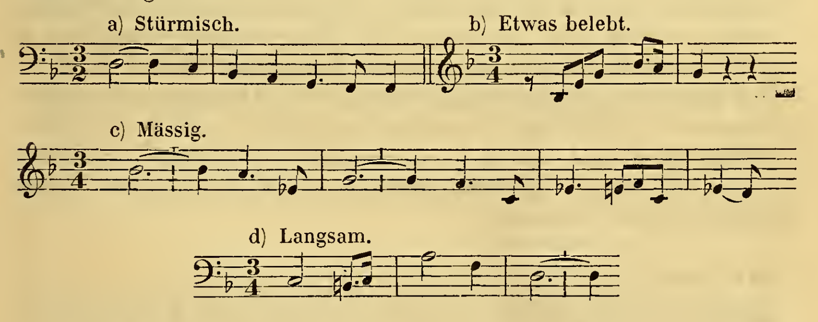

ö - det Haus, die Thü - - re
führt euch auf die Stras - se, hier der Schlüssel,
Irma.
O könn - - te un-ser Dank dir
Leon.
fliehet, ret-tet Euch!— —
so viel Grossmuth loh - - nen.
Rica.
so viel Grossmuth, Fliehet schnell, keine Zeit ist an-jetzt zu ver-



Das Akkompagnement ist zu allen Zeiten als ein Mittel der dramatischen Darstellung benutzt worden. Um seine Ausbildung in dieser Richtung haben sich unter den älteren Komponisten namentlich Monteverde, A. Scarlatti, Gluck und Mozart verdient gemacht.

Von einer ganz besondern Wichtigkeit ist aber das Akkompagnement in dem Systeme Rich. Wagners. Wir haben darauf schon im vorhergehenden Kapitel hingewiesen und kommen jetzt auf die dort zum Studium empfohlene 1. Scene aus der »Walküre« zurück, um an derselben die Grundsätze, welche für die Erfindung und Behandlung des Orchestersatzes in der Wagner'schen Oper bestimmend sind, zu entwickeln.

Der ganze Orchestersatz dieser Scene ruht auf 4 Motiven: Es sind die folgenden:



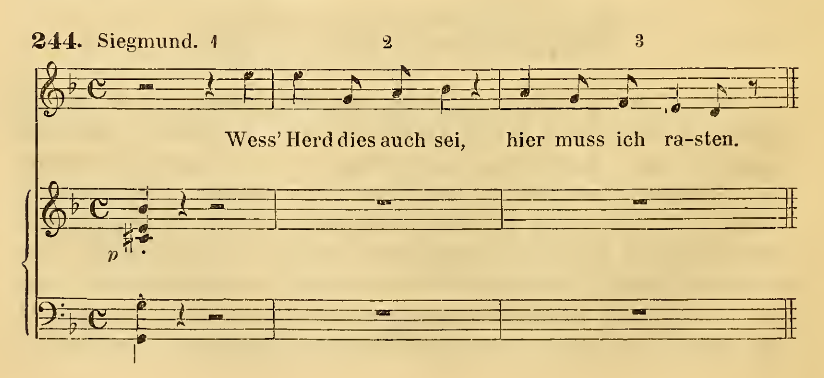
Was diese Motive und Themen bedeuten sollen, sehen wir am besten an den Stellen, wo sie zuerst eintreten. Das Motiv a fällt noch in das Vorspiel. Es erklingt in dem Moment, wo der gehetzte und gejagte Siegmund wankend in Hundings Hütte eintritt. Der Ausdruck dieses Motivs ist müde, klagend, resignirt. Dem Motiv b begegnen wir zum ersten Male da, wo Sieglinde besorgt um das Aussehen des Fremdlings fragt: »Schwanden die Sinne ihm — wäre er siech?« Der weiche Charakter dieses Motivs eignet sich vortrefflich zum Ausdruck des Mitleids, zu dem es zunächst bestimmt erscheint. Das Motiv c

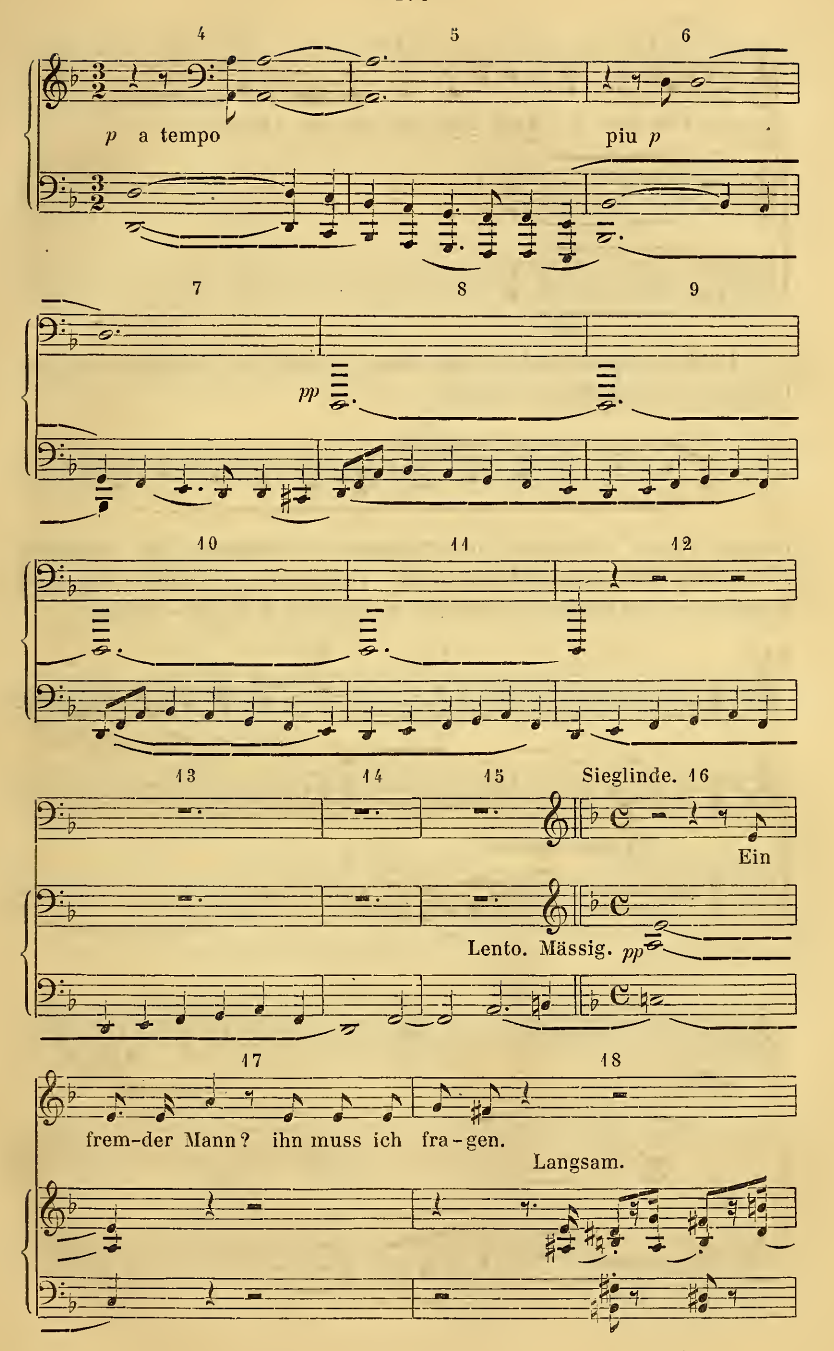
tritt zuerst als Anhang und Schluss einer längeren Periode (welche über ein Motivglied aus a gebildet ist) in dem Moment auf, wo bei Siegmund ein wärmeres Interesse für Sieglinde erwacht. Das 4. Thema mit der grossen Intervallenführung und dem ernsten Gepräge erscheint mit Sieglindes Geständniss, dass »Unheil im Hause wohnt«.

Motiv a kommt von Takt 21 ab vorwiegend in folgender Umbildung vor $^3/_4$:



Mit dem zweiten Motive zusammen bildet es den Hauptträger der Satzentwickelung in der Scene. Diese Satzentwickelung selbst schliesst sich aufs engste den Vorgängen auf der Bühne und der Entwickelung der dramatischen Handlung an; sie schildert und veranschaulicht die innere Seite, den seelischen Theil der letzteren. Um diesen Zusammenhang des Akkompagnements mit der Handlung näher zu verfolgen unterziehen wir beide einer eingehenderen Betrachtung. Die Vorgänge der Scene können wir in fünf Theile zerlegen: Der erste enthält die erste Begegnung des Paares, der zweite die gegenseitige Vorstellung, die kurze Mittheilung ihrer persönlichen Verhältnisse, der dritte die weitere Annäherung, der vierte Siegmunds Versuch zum Aufbruch, der fünfte seinen Entschluss zu bleiben und sein Geschick zu erwarten. Diesen fünf Theilen der Handlung dieser Scene entsprechen eben so viele Abschnitte im Akkompagnement, welche durch Charakter und Material sich von einander unterscheiden und durch hervortretende selbständige Schlussbildungen von einander getrennt sind. Die ersten Takte von 1—20 betrachten wir als Einleitung.




4
5
6
p a tempo
piu p
7
8
9
pp
10
11
12
13
14
15
Sieglinde. 16
Ein
Lento. Mässig. pp
17
18
frem-der Mann? ihn muss ich fra-gen.
Langsam.



In diese spielt neben dem Motiv a noch ein anderes von uns bisher nicht angeführtes hinein,



dessen eiliger Charakter mit Siegmunds Situation als verfolgter Flüchtling in Zusammenhang steht. Der erste Abschnitt, die erste Begegnung des Paares umfassend, reicht von Takt 21—101.

245.

21 22 23 24

Mü - de liegt er von Weges

p Etwas langsam.

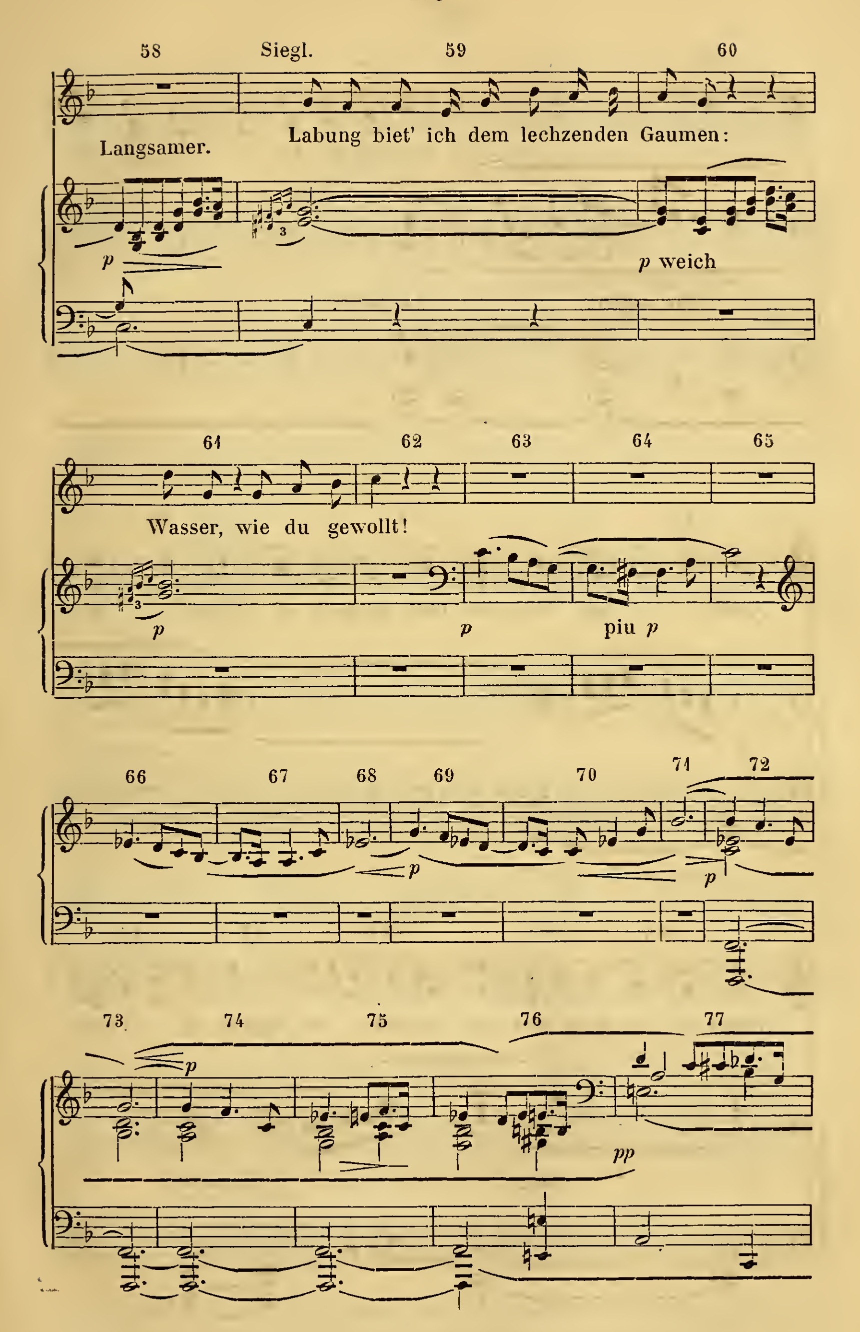
25 26 27

Müh'n. Schwanden die

pp


28
29
30
Sin - ne ihm? wä - re er siech?
31
32
Siegl.
33
Noch schwillt ihm der
ritard.
34
35
36
A-them; das Au-ge nur schloss er.
Muthig dünkt mich der
ruhig.
37
38
39
40
Mann, sank er müd' auch hin.


Siegl.
41
42
43
Erquickung schaff' ich.
Siegm.
Ein Quell! ein Quell!
mf
p
44
45
46
47
Belebend.
p
p
48
49
50
51.
52
p Immer bewegter.
cresc.
etw. zurückhaltend.
f
53
54
55
56
weich
57
dim.


58
Siegl.
59
60
Langsamer.
Labung biet' ich dem lechzenden Gaumen:
p
p weich
61
62
63
64
65
Wasser, wie du gewollt!
p
p
piu p
66
67
68
69
70
71
72
p
p
73
74
75
76
77
p
pp


78
79
80
Siegm.
81
Küh-len-de La-bung gab mir der
Sehr weich.
Langsam.
82
83
84
Quell, des Mü - den Last mach-te er leicht: er-
p
p
85
86
87
88
frischt ist der Muth, das Aug' er-freut des Sehens se - li - ge
p



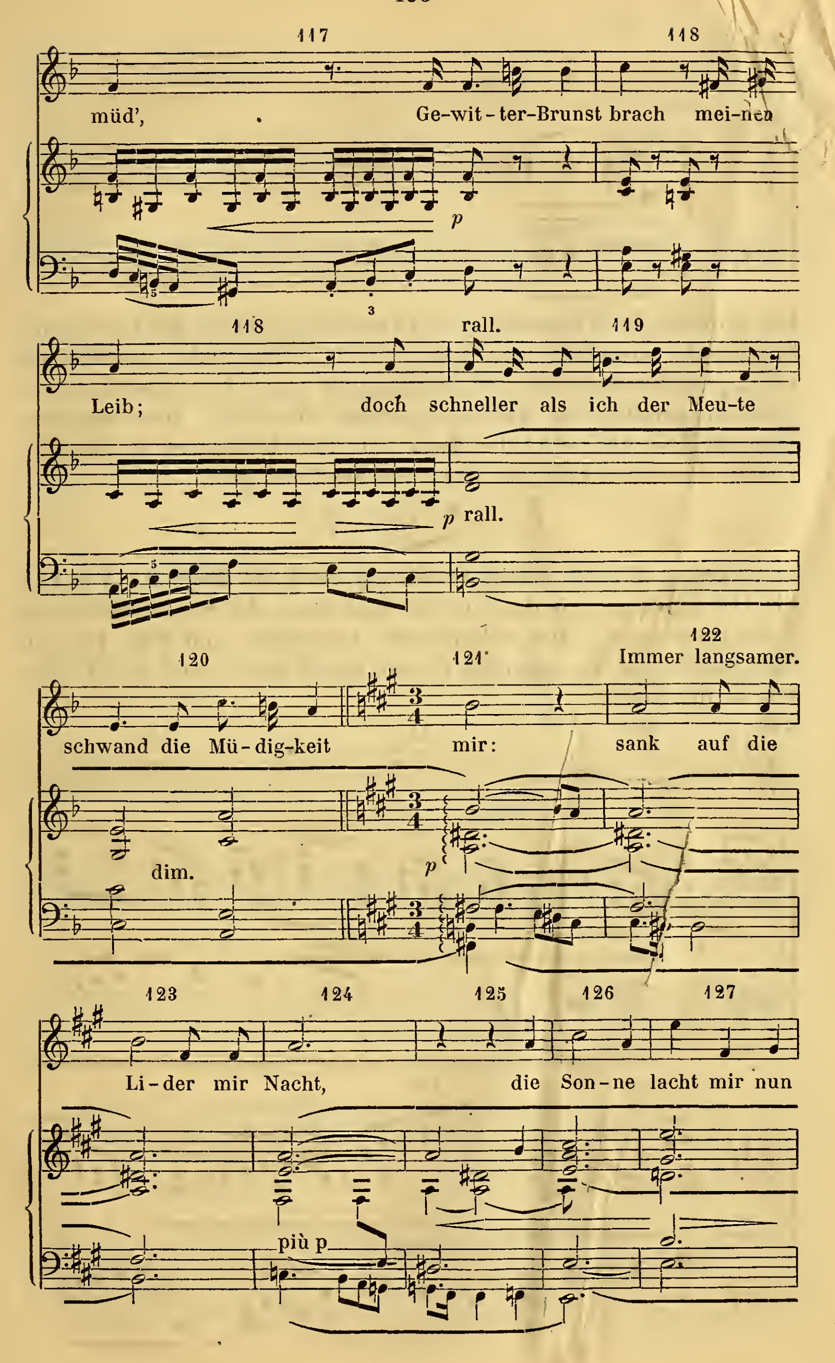
Siegmunds leidender, müder Zustand, das Mitleid, welches er bei Sieglinde erweckt, sind die Hauptobjekte der Darstellung in diesem

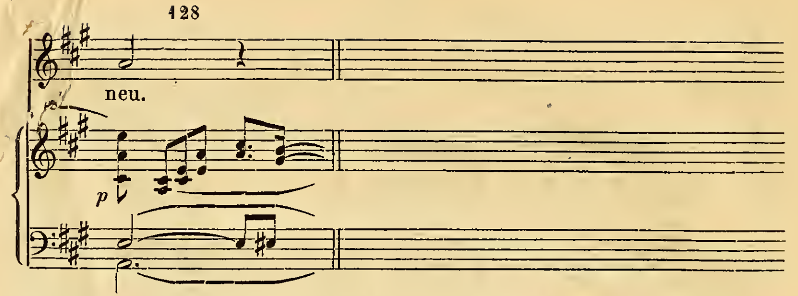
Abschnitt. Dem entsprechend erfolgt die Periodenbildung in demselben hauptsächlich auf Grund der beiden Motive, welche jenem Zustand und diesem Gefühle den ersten musikalischen Ausdruck gaben. Von Takt 21—26 wird Motiv a allein gespielt, von 30 ab tritt es mit b zusammen. Zunächst hält sich das Akkompagnement in der üblichen recitativischen Weise, die Singstimme wechselt zwischen periodischer Gliederung und recitativisch freier Führung. Wir haben korrespondirende Abschnitte in der Periode 16—21 und in der anderen 33—39. Recitativisch deklamirt sind Takt 27—29 und die Stelle 41—43. Der Aufschrei Siegmunds in 41—42, »Ein Quell, ein Quell« bezeichnet einen Höhepunkt seines Leidens, ein klagender Ausbruch seiner Empfindung ist zu erwarten. Wagner gibt ihn nicht in Worten und geschlossenen Gesangformen, sondern in einem kleinen Instrumentalsatz (44—59), dem das Motiv a (in der Umbildung) zu Grunde liegt. In höher schreitenden Sequenzen (48—51) glauben wir die Steigerung seines Schmerzgefühls zu sehen. Da — genau mit dem Augenblick wo Sieglinde wieder zum Vorschein kommt, — tritt eine Krisis im Satze ein. Der Quartsextakkord (Takt 52) bezeichnet sie in der Harmonie; Modulation und Melodik, alles wird ruhig und milder, die freundliche Weise des Motivs b übernimmt die Führung. Den Abschluss dieses Seelengemäldes im Akkompagnement finden wir von Takt 63—81. Den thematischen Grund bildet zunächst wieder Motiv a in Sequenzen in die Höhe geführt, aber nicht wie vorhin (48—51) in traurigen gedrückten Wendungen, sondern frei und schwungvoll bis zu einem Gipfel steigend, der der Seele neues Leben erschliesst. Der Eintritt und der Anschluss des neuen Motivs c kann nicht natürlicher erfolgen, als wir ihn hier (Takt 72) vollzogen sehen. Was der erste Abschnitt vom Takt 81 ab noch bringt, ist inhaltlich als Nachspiel des vorausgehenden gehaltvollen Orchesterbilds zu betrachten, Motiv b gibt hauptsächlich den thematischen Stoff. Die hinzutretende Singstimme ist in geordneten Perioden bis Takt 89 geführt. Der letzte Theil des Abschnitts (Takt 95—101) bildet den Uebergang zu dem zweiten Abschnitt (102—128).



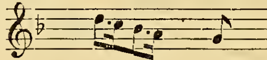

104
105
wun - den Gast wird dein
Gat - te nicht weh - ren.
Siegl.
106
107
Die Wunden wei-se mir
schnell.
Siegm.
Etwas belebt.
sfp
f
Siegm.
108
109
Ge-ring sind sie,
der Re - de nicht werth,
noch
p
f
110
111
fü - - gen des Lei-bes Glie-der sich
fest.
Hät-ten
p
f


112
halb so stark wie mein Arm Schild und Speer mir ge-
113
114
hal-ten, nimmer floh' ich den Feind, doch zer-
115
schell-ten mir Speer und Schild.
116
Der Fein - - de Meu - te hetz - te mich


117
118
müd',
Ge-wit-ter-Brunst brach mei-nen
p
118
rall.
119
Leib;
doch schneller als ich der Meu-te
p rall.
120
121
122
Immer langsamer.
schwand die Mü-dig-keit mir:
sank auf die
dim.
p
123
124
125
126
127
Li-der mir Nacht,
die Son-ne lacht mir nun
più p



Der grössere Theil desselben wird von der Erzählung der Verfolgung Siegmunds ausgefüllt (von Takt 107 ab). Sie bildet musikalisch einen geschlossenen Satz: die Singstimme ist in korrespondirenden Perioden geführt, das Akkompagnement ebenfalls. Dem letzteren liegt von Takt 107—114 das Motiv a in einer Umbildung zu Grunde, welche ihm einen heftigen, bewegten Ausdruck gibt,



beim ersten Eintritt streift es flüchtig auch das Motiv b. Von 115 bis 118 begegnen wir dem aus der Einleitung der Scene bekannten Verfolgungsmotiv. Der Schluss des Abschnitts (von Takt 121 ab) ruht wieder auf der normalen Gestalt des Motivs a. Der dritte Abschnitt der Scene

247.

128 129 130

Tempo I. Bewegt.

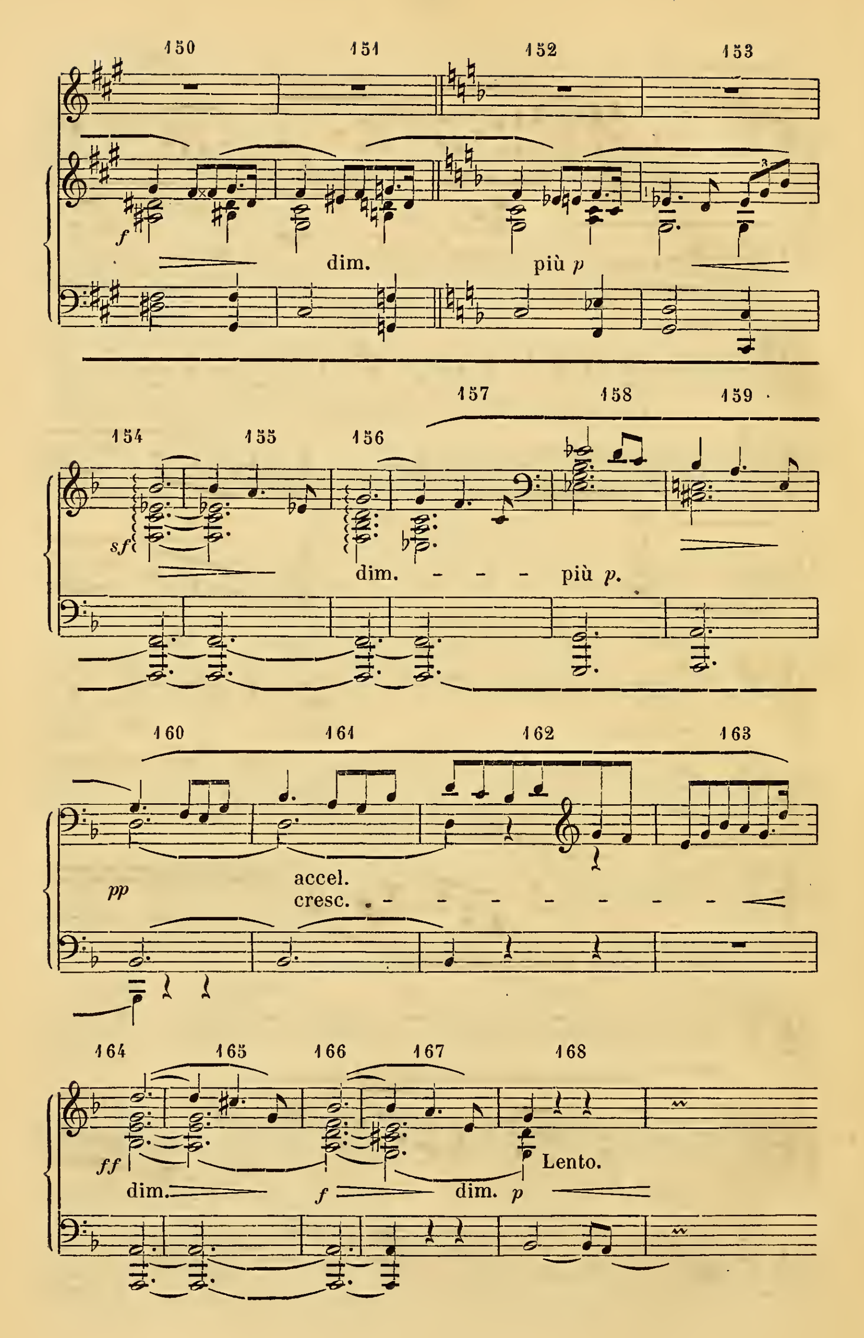
p cresc.

131 132 133 134

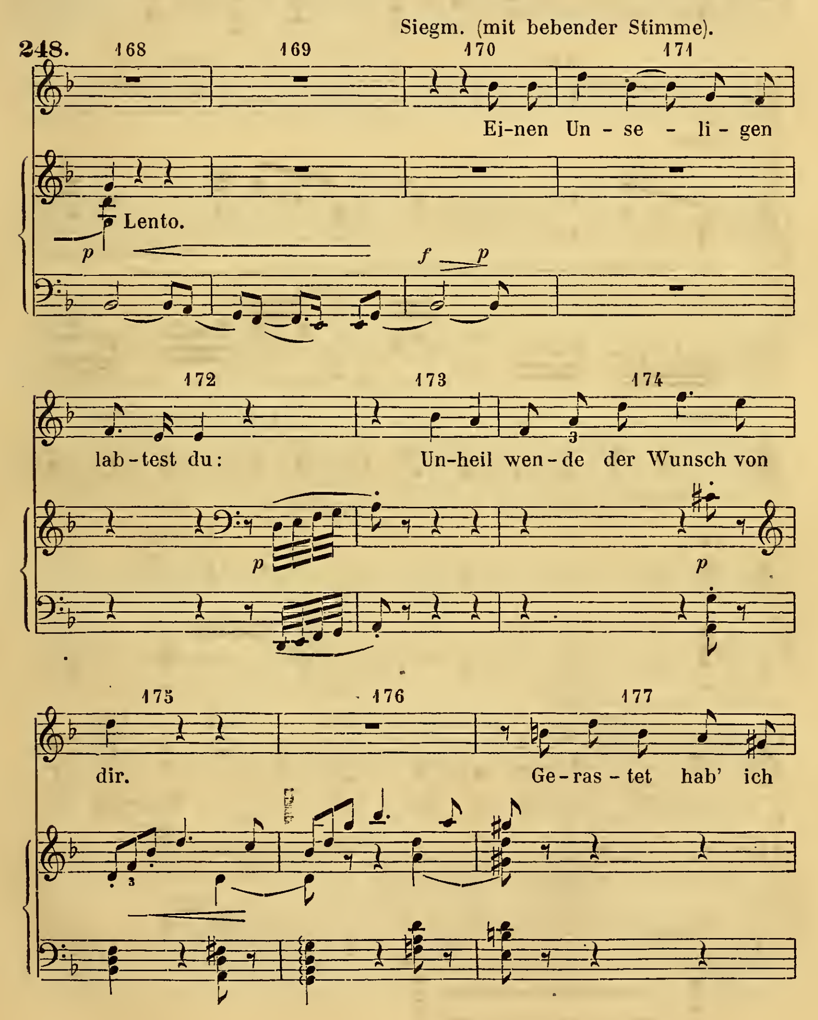
8va

f dim.


135
136
137
138
rall.
più dolce
p
Siegl.
139
140
Lento.
141
Des seimigen Methes süssen Trank mög'st du mir nicht ver-
pp
p dolce.
142
143
Siegm.
144
schmäh'n.
Schmecktest du mir ihn
più p
Sehr langsam und ausdrucksvoll.
145
146
147
148
149
zu?
f
p
p


150
151
152
153
f
dim.
più p
154
155
156
157
158
159
sf
dim. - - -
più p.
160
161
162
163
pp
accel.
cresc. - - - - - - - - -
164
165
166
167
168
ff
dim.
f
dim. p
Lento.

ist dem Akkompagnement fast ausschliesslich übertragen. Siegmund und Sieglinde trinken sich zu. Sie scheuen die Worte, aber das Orchester verräth, welches Leben im Innern der Beiden aufblüht. Die kurze Gesangstelle dieses Abschnitts (139—145) zeigt genaue Korrespondenz in der Rede Sieglindes und der Antwort Siegmunds (141—145). Ihre Worte sind vom Motiv b getragen. Dasselbe bildet mit dem Thema c zusammen den ganzen Stoff des Instrumentalsatzes. Mit Takt 168, dem Anfang des vierten Abschnitts, tritt wieder Motiv a ein:




178
179
180
und süss ge-ruht:
wei-ter wend' ich den
string.
p
cresc.
181
182
Schritt.
f
più f
Siegl.
183
184
Siegm.
185
Wer ver-folgt dich, dass du schon flieh'st?
Miss-wen - de
Langsam.
p
186
187
188
189
folgt mir, wo-hin ich flie - he;
Miss-wen - de
p
p
f


190
191
192
193
naht mir, wo ich mich nei - ge:
pp
p
194
195
196
197
198
dir, Frau, doch blei - be sie fern!
più p
199
200
201
fort wend' ich Fuss und Blick.
Schnell.
cresc.
f accel.
più f

Siegl. 202 *f* rall. 203 204

So blei - be hier! Nicht bringst du Un - heil da-

f rall.

205 206 rall. 207 208

hin, wo Un - heil im Hau - se wohnt!

p rall.

Siegmund erwacht aus dem kurzen Glückstraum und erinnert sich seiner traurigen Lage, und damit ist der Entschluss gefasst nicht störend in die Kreise des Weibes zu treten: »Einen Unseligen labtest du«. Es wechseln in diesem Abschnitt recitativische Stellen mit kurzen regelmässigen Perioden, welchen in der Mehrzahl das Motiv b, im lebhaften Tempo vorgetragen und folgendermassen umgebildet

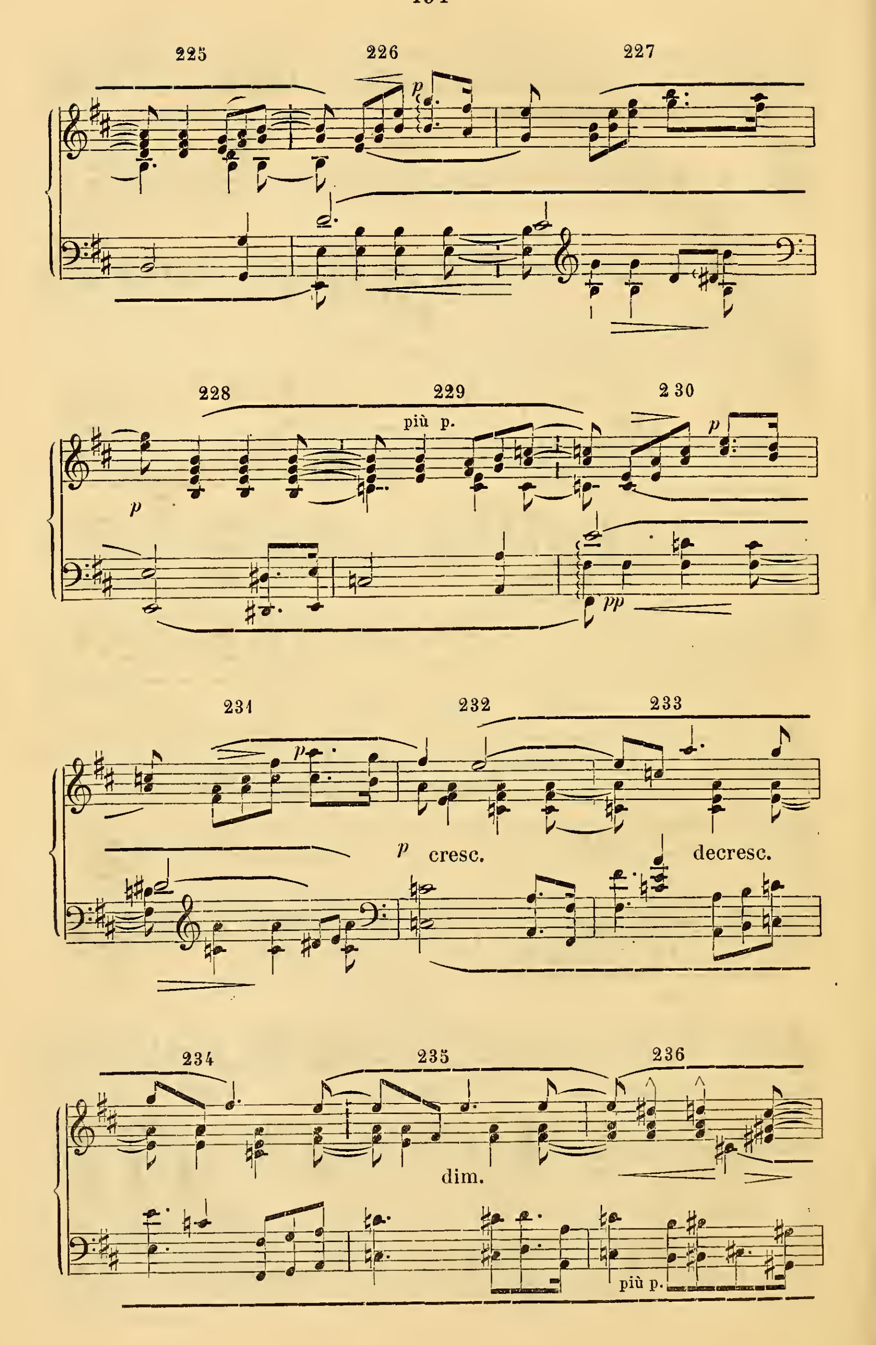


zu Grunde liegt. Gesang und Orchester theilen sich gleichmässig in den Vortrag. Der Höhepunkt des Abschnitts (184 u. ff.) wird von einer achttaktigen Periode aus zwei Theilen vorbereitet, die dem Sänger übertragen ist; das Orchester setzt sie mit Motiv c fort, welches hier unwiderstehlich schön und herzlich die Gefühle Siegmunds für Sieglinde kurz in den Abschied hineinverwebt. Mit der eben angeführten Umbildung des Motiv b will der Theil eben schliessen, als durch Sieglindens Worte: »So bleibe hier« (202) die ganze Handlung eine neue Wendung erhält. Den grossen Eindruck dieser Wen-

dung bringt zunächst Motiv d zum Ausdruck, welches mit b zusammen das Material des fünften Abschnitts bildet. Auch dieser ist wieder im Wesentlichen instrumental.

249.




225
226
p
227
228
229
più p.
2 30
p
p
pp
231
p
232
233
p cresc.
decresc.
234
235
236
dim.
più p.



Nach denselben Grundsätzen sinnvoller Bezüglichkeit, welche wir hier in der einen Scene verfolgt haben, ist das Akkompagnement bei Wagner nun durch die Akte und durch das Ganze hindurch gestaltet. Die Gemeinsamkeit und die Wiederkehr der Grundmotive gibt der Musik jenen geistigen und formellen Zusammenhang, welcher die Musikdramen Wagners auszeichnet. Bei einem genaueren Studium dieser Werke wird der junge Tonsetzer noch bemerken, wo die neue und in der Geschichte der Oper Epoche machende Methode des Akkompagnements am glänzendsten zur Anwendung gekommen ist, und sie von den Stellen unterscheiden, wo sie mehr blos äusserlich und mit schwächerer Kraft gehandhabt worden ist. Denn neben ihren gewaltigen Vorzügen birgt sie wie alles Menschliche auch ihre Gefahren!

Vierzehntes Kapitel.

Ueber die Ouverture und die Instrumentalstücke der Oper.

Der Zweck der Ouverture ist Vorbereitung auf die Oper. Diese Vorbereitung kann aber im allgemeineren oder im spezielleren Sinne erfolgen. Die ersten Opern hatten keine Ouverture, sondern erzielten eine spezielle Vorbereitung durch einen (strophischen oder

dramatisirten) Prolog, der den Inhalt des folgenden Stückes einfach oder umkleidet mittheilt. Die Instrumentalouverture wurde erst durch Monteverde eingeführt: sein »Orfeo« beginnt mit einer kurzen und primitiven Toccata. In der Folge bestand dann bei Italienern und Franzosen die Orchesterouverture aus einer Suite von 3 Sätzen, die nur den allgemeinen Zweck hatten: eine festliche Stimmung zu erregen und die Phantasie aus der Sphäre des Tagslebens emporzuheben. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erst verlangte man von der Ouverture einen nachweisbaren Bezug auf das specielle Stück. Monsigny und Gluck waren die Ersten, die dieser Forderung dadurch nachkamen, dass sie ein musikalisches Thema, welches an einer wichtigen Stelle der Oper erscheint, in die Ouverture hineinnahmen. Dieses Princip, welchem mit anderen Komponisten auch Mozart und Cherubini in einem Theil ihrer Ouverturen folgten, Beethoven in seinem Fidelio gleichfalls, erfuhr durch C. M. v. Weber eine Erweiterung. Ihm verdanken wir die sogenannte Programmouverture, welche ihre Freunde und ihre Gegner hat. Weber selbst nannte die Ouverture zu seinem »Freischütz« ein »Bild der Oper in nuce«. Sie bringt nicht nur die Hauptelemente der Oper: das Jägerleben und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel im Werke selbst personificirt, im Voraus zur Anschauung, sondern sie macht uns auch mit den Hauptpunkten der Handlung von vornherein vertraut. Schon in den ersten 2 Takten der Einleitung lugen die finstern Mächte aus der Tiefe hervor:



und erwecken bange, ahnungsvolle Gedanken. Nach der ersten Fermate beginnt dann (vom 10. Takt ab) die herrliche, weiche geheimnissvolle Waldphantasie, die auf den schmelzenden Klängen der Hörner ruht.



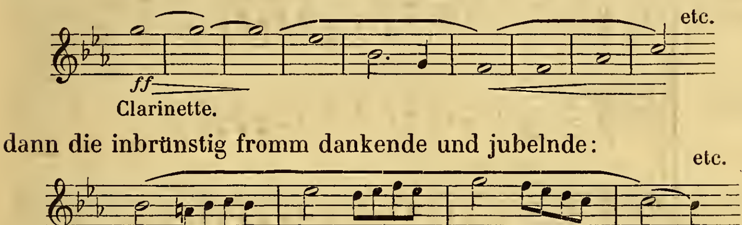
Im Nachsatz (Takt 26) erscheint Samiel mit dem charakteristischen Motive aus der Arie des Max



von dem Seufzer des Jünglings empfangen:



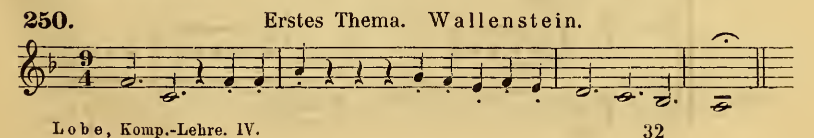
Sehr natürlich schliesst sich an diese Wendung ins Trübe das Allegro, welches die Verzweiflung des Max und die gräulichen Partien der Oper, die Wolfsschluchtscene mit eingeschlossen, in einem fortlaufenden Satze schildert, dem thematisch Gesang- und Instrumentalmotive zu Grunde liegen — »Mich umgarnen finstre Mächte« — die in der Musik zu den betreffenden Momenten der Handlung wichtig sind und von dort wörtlich entnommen sind. Mit dem zweiten Hauptthema erscheint Agathe, zuerst die betende:

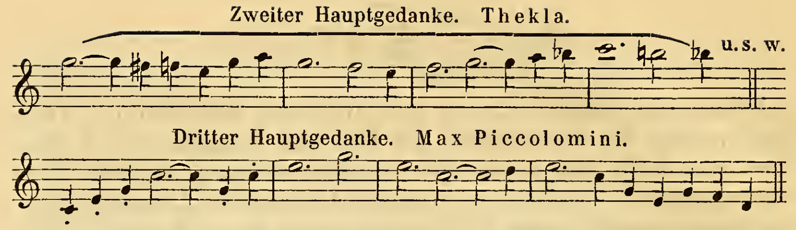


dann die inbrünstig fromm dankende und jubelnde:

Alle diese Citate aus der Oper sind aber in eine musikalisch auch für sich verständliche Form gebracht. Im grossen Ganzen liegt der Ouverture zum Freischütz die Disposition eines ersten Sonatensatzes mit kurzer Durchführung zu Grunde. Es ist daher mehr witzig als richtig, wenn man den Weber'schen Ouverturen den Vorwurf gemacht hat: sie seien nichts als höhere Potpourris. In diesem Falle hat der praktische Erfolg mit Recht die theoretischen Einwände über den Haufen gerannt. Das gegen die Programmouverture immer wieder vorgebrachte Bedenken: ihre Bezüglichkeit könne erst nach der Bekanntschaft mit der Oper verstanden werden, ist bis zu einem gewissen Grade richtig. Aber es folgt daraus zunächst nur, dass die Programmouverture musikalisch so angelegt und durchgeführt sein muss, dass sie auch ohne Kommentar klar und eindrucksvoll wirkt. Vor allen Dingen müssen die Themen bedeutend sein. Ist dies der Fall, so findet auch der Zuhörer bald die Bezüglichkeit zum Titel der Oper heraus, erräth die Hauptcharaktere und die Grundfarbe der Handlung, wenn auch nicht ihre Einzelzüge. Denken wir uns, ein Komponist, dem das Sujet »Wallenstein« gegeben, skizzirte dasselbe in folgenden Themen:

250. Erstes Thema. Wallenstein.





Angenommen, das erste Thema der Skizze ertönte zum erstenmal in folgendem Klangkolorit:



sollte im Hörer nicht die Vorstellung entstehen können: das ist der harte, eiserne Herzog Friedland, der seinen Zweck mit starrem Eigensinn und zäher Konsequenz verfolgt?

In der Folge zöge dieses Bild etwa so umgewandelt vorüber:



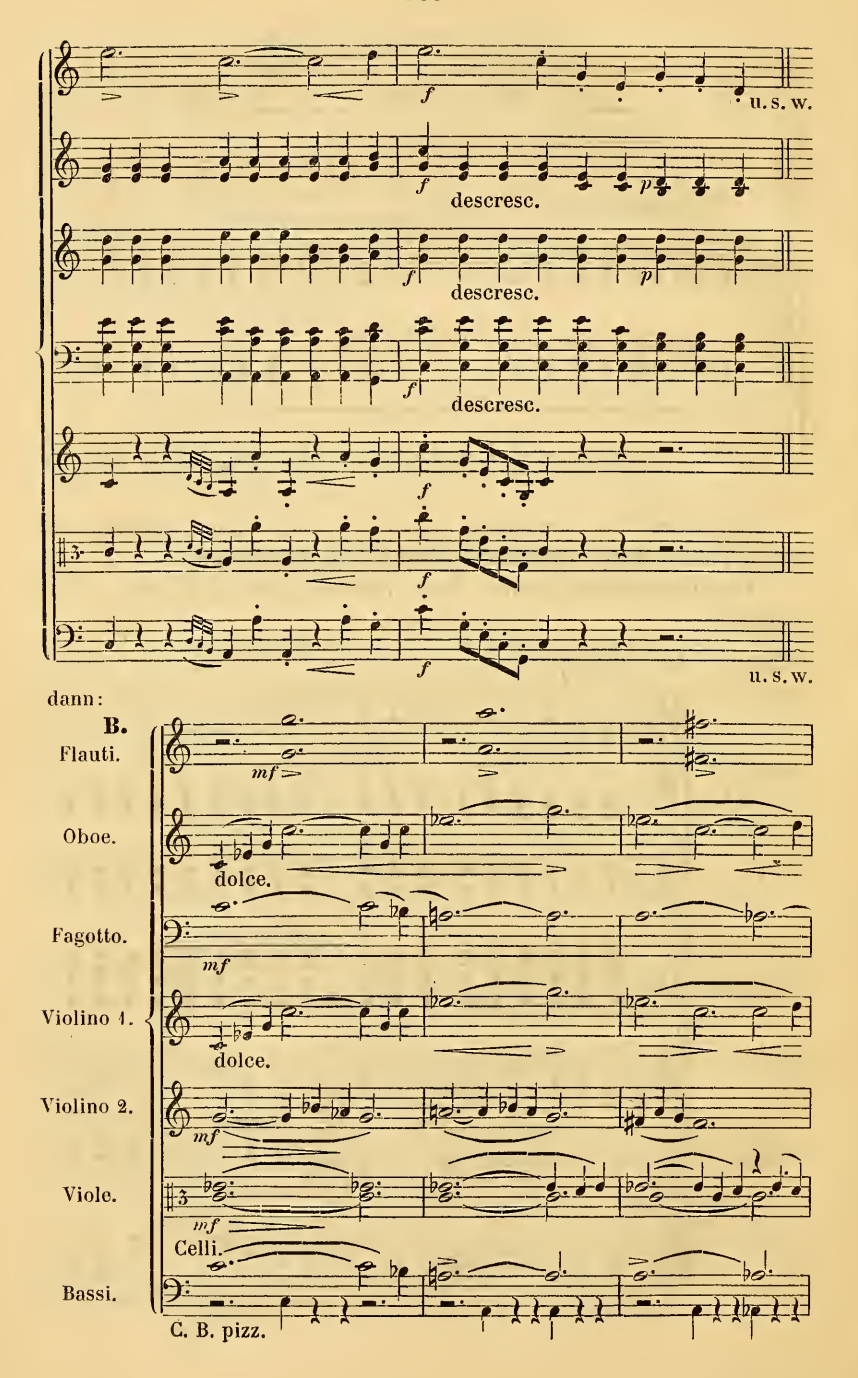


Ich meine, es wäre darin wohl der über seinen verhängnissvollen Plänen düster brütende Wallenstein zu erkennen.

Der dritte Hauptgedanke, Max überschrieben, soll zuerst so erscheinen:

253. **A.** *Allegro.*

Tromba 1 in C.
Tromba 2 u. 3 in C.
Corni i. F.
3 Tromboni.
Viol. 1 u. 2.
Viole.
Bassi.


u. s. w.
descresc.
descresc.
descresc.
u. s. w.
dann:
B.
Flauti.
Oboe.
dolce.
Fagotto.
Violino 1.
dolce.
Violino 2.
Viole.
Celli.
Bassi.
C. B. pizz.



Was die Form der Ouverture betrifft, so folgt sie vorzugsweise dem Schema des Sonatensatzes. Man sehe darüber Bd. I dieser Kompositionslehre. Auch die übrigen für die Ouverture zur Verwendung kommenden Formen der Instrumentalmusik sind dort behandelt.

In neuerer Zeit hat sich eine Tendenz gegen die ausgeführte Opernouverture gebildet. Was schon vor 130 Jahren verlangt wurde, kurze Vorspiele, welche direkt in die erste Scene überleiten, das besitzen wir heute. Meyerbeer und Wagner waren die Ersten, welche diese Art der Operneinleitungen einführten. Die Mehrzahl der jungen Komponisten folgt ihnen.

Es kommen in der Oper noch mancherlei Instrumentalsätze vor, Märsche, Tänze, Entreaktes, Pantomimen, Ballets u. s. w. Was wäre aber darüber zu sagen, als: sie müssen der bezüglichen Situation angemessen sein, und wem brauchte man das zu sagen? Dass ein Priestermarsch anders als ein Kriegermarsch, ein Trauermarsch anders als ein Siegesmarsch, der Tanz fröhlicher Landleute anders als ein Tanz von Rittern und Edeldamen, kurz, jedes Stück nach seinem

besonderen Charakter behandelt werden muss, ist selbstverständlich. Ballets schwinden glücklicherweise aus der modernen Oper mehr und mehr. Nur der Geschmack der Franzosen und Italiener vermag sich noch nicht von ihnen zu trennen. Entreaktes in der Oper sind selten. Ihre Komposition unterliegt wie die der Pantomimen den in Bd. I ausgeführten Regeln der Instrumentalmusik.









